

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Arte III (Contemporáneo)

Historia y Ciencias de la Música



**LA RECEPCIÓN DE RICHARD WAGNER
EN MADRID (1900-1914)**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino

Bajo la dirección de la Doctora:

Victoria Eli Rodríguez

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1999-6

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte III (Contemporáneo)
Historia y Ciencias de la Música

La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)

Tesis doctoral

Paloma Ortiz-de-Urbina y Sobrino
Director de la tesis: Dra. Victoria Eli Rodríguez
Junio 2003

A mis hijos, Fabio y Clara

...¡Ah, quién pudiera despertar, activar y “hacer hoguera”, como en aquellos años de la contienda wagneriana, el anhelo y la inquietud polemista de nuestros músicos!

¡Cuánta falta nos hace en torno a la vida teatral especialmente, ese tan significativo y prometedor signo de vitalidad, de entusiasmo y de fe en nuestras estéticas aspiraciones, que consiste en la discusión continua y el afán jamás satisfecho en torno a las cuestiones palpitantes!...

(CONRADO DEL CAMPO en “Ricardo Wagner y la actualidad. Revista *Música*. 15 de diciembre de 1944; p.20)

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más sincera gratitud a la Dra. Victoria Eli, directora de la presente tesis, no sólo por su orientación y consejos metodológicos, sino sobre todo por su comprensión y apoyo personal mostrados a lo largo de los momentos más difíciles de la investigación. Agradezco también al Dr. Emilio Casares por el hecho de estimular mi interés acerca del wagnerismo madrileño a través de su curso monográfico de Doctorado (curso 1999-2000) dedicado a la figura del compositor, así como al Dr. Javier Suárez Pajares por sugerirme la idea del presente trabajo y ponerme en contacto con el gran especialista wagneriano, Ángel-Fernando Mayo. A éste agradezco su continua, desinteresada y amabilísima ayuda, así como al matrimonio compuesto por Jordi Mota y María Infiesta, de la Asociación Wagneriana de Barcelona, por su contagioso entusiasmo e incondicional y valiosísima ayuda práctica y bibliográfica. También agradezco a Andrés Ruiz-Tarazona el interés mostrado por la presente investigación.

Quiero también dar las gracias al personal de la *Biblioteca Nacional*, en especial a Enrique Lacomba (*Sala Barbieri*), Eduardo Anglada (*Referencias Bibliográficas*); a Assumpta Miguel y Neus Garriga del *Institut del Teatre* de Barcelona, a Esmeralda Serrano del *Museo Nacional del Teatro* y a Joana Crespi de la *Biblioteca de Catalunya*.

Por otra parte, quiero expresar mi profundo agradecimiento a los dos *maestros* más significativos de mi vida, responsables de mi formación académica y musical, que me han servido a lo largo de mi vida, de guía y de orientación: el germanista el Doctor Eustaquio Barjau, por enseñarme a *pensar* y el músico y pedagogo Juan Krakenberger, por mostrarme desde muy pronto, a través de la enseñanza del violín, el profundo significado de la música.

En el ámbito privado, ocupan un lugar especial las dos personas que han actuado como auténtico *motor* de mi trabajo: mis hijos Fabio y Clara, a los que va dedicada esta tesis. Quiero además manifestar mi agradecimiento a Juanjo, por sus consejos puntuales y a mis compañeros de la Universidad de Alcalá (particularmente a Georg e Isabel), así como a mi hermana Arantza, a mi prima Begoña y a mis fieles Amigos, en especial a Mónica, a Clara, a Pilar, a Isabel, a Ramón, a Erika y a Rosa, a quienes agradezco el apoyo y el cariño constante demostrado a lo largo de todo el proceso investigador. También doy las gracias, por su apoyo moral, al personal y profesores de la Escuela de Música de Alpedrete quienes, bajo la dirección de una auténtica *walkyria*, contribuyen con su trabajo al establecimiento de una sólida educación musical en nuestro país.

Y por último, quiero poner de manifiesto mi más profundo agradecimiento a mis queridos padres: a mi madre, por su eterna e incondicional ayuda en todos los aspectos de mi vida y a mi padre porque, sin él saberlo, ha sabido enseñarme, con su ejemplo, lo que significa el amor al trabajo.

ÍNDICE

	Págs.
I. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Objetivos de la presente investigación	9
1.2. Estado de la cuestión. Revisión bibliográfica	15
1.3. Fuentes consultadas	22
1.3.1. Centros de documentación	22
1.3.2. Fuentes documentales	24
1.3.3. Fuentes iconográficas	28
1.3.4. Fuentes hemerográficas	29
 II. WAGNER EN MADRID (1900-1914)	 40
 1. LA OBRA WAGNERIANA EN MADRID DURANTE EL SIGLO XIX.	
SINOPSIS INTRODUCTORIA.	40
1.1. Primeras huellas wagnerianas en Madrid	40
1.2. Estreno de <i>Rienzi</i>	45
1.3. Estreno de <i>Lohengrin</i>	48
1.4. Españoles en Bayreuth	51
1.5. Centros de tertulias wagnerianas en Madrid	53
1.6. El impulso de Mancinelli	53
1.6.1. Estreno de <i>Tannhäuser</i>	54
1.6.2. Estreno de <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	56
1.7. Estreno de <i>Der fliegende Holländer</i>	58
1.8. Primera visita de Richard Strauss a Madrid	60
1.9. Estreno de <i>Die Walküre</i>	60

2. EL CAMINO HACIA LA APOTEOSIS WAGNERIANA (1900-1911)	69
2.1. El cambio de siglo: Luis París, un <i>wagneriano</i> al frente del Teatro Real	69
2.2. El estreno de <i>Siegfried</i> : hacia una recepción <i>global</i> del drama operístico	91
2.3. La visita de Nikisch	112
2.4. José Arana y su indiferencia ante Wagner	116
2.5. Amalio Fernández, <i>el</i> escenógrafo wagneriano en Madrid	123
2.5.1. La <i>huída</i> de Amalio a América:	
La estancia en La Habana - La experiencia neoyorquina	126
2.5.2. La vuelta de Amalio Fernández a Madrid	139
2.6. Boceta y Calleja o la <i>vuelta al camino del progreso</i>	149
2.7. Segunda visita de Richard Strauss a Madrid	151
2.8. Estreno de <i>Götterdämmerung</i> : ¿El ocaso de los <i>divos</i> ?	167
2.9. Estreno de <i>Das Rheingold</i>	185
2.10. José Lassalle y la <i>Münchner Tonkünstler Orchester</i>	198
2.11. Estreno de <i>Tristan und Isolde</i> : “sacudida sentimental” en Madrid	201
 3. LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID (1911-1914)	 218
3.1. Fundación	218
3.2. Estatutos de la AWM	220
3.3. Miembros de la Asociación Wagneriana	229
3.3.1. Músicos y musicólogos	233
3.3.2. Escritores y académicos	234
3.3.3. Periodistas, críticos, editores, traductores	236
3.3.4. Políticos, aristocracia, Comunidad alemana	237
3.3.5. Ingenieros, médicos, fotógrafos	237
3.3.6. Arquitectos	239
3.3.7. Pintores	242
3.3.7.1. La pintura wagneriana en Madrid:	
Tertulias wagnerianas y el <i>Círculo Lhardy</i> -	
Estética wagneriana - Rogelio de Egusquiza -	

Aureliano Beruete - Tomás Campuzano -	
Cecilio Plá - Agustín Lhardy y Félix Borrell -	
Manrique de Lara.	242
3.4. La Biblioteca de la Asociación Wagneriana	275
3.5. Actividades de la Asociación	287
3.5.1. Conciertos	287
3.5.2. Publicaciones	308
3.5.3. Conferencias	312
3.6. Relación de la AWM con la <i>Associació Wagneriana</i> de Barcelona	314
3.6.1. Correspondencia mantenida entre ambas instituciones	314
3.6.2. El <i>Proyecto de Piedra</i> y la AWM	315
3.7. Estreno de <i>Parsifal</i> en el Teatro Real	331
3.8. Julio Antonio y el monumento a Wagner	351
3.8.1. Mascarilla y escayola	352
3.8.2. La monumental estatua de Wagner y su efecto en la intelectualidad madrileña	353
3.9. El final de la Asociación Wagneriana de Madrid	363
 4. LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE LA OBRA DE RICHARD WAGNER	 366
4.1. Importancia de la traducción en el proceso receptor	368
4.2. La lengua alemana en Madrid	370
4.3. Primeras dificultades: ¿versión para ser leída o versión para ser cantada?	371
4.4. Versiones multilingües en Madrid	374
4.5. Traducciones de la obra wagneriana al castellano - Catalogación.	375
4.5.1. Traducciones de libretos	376
4.5.2. Traducciones de escritos	387
4.5.3. Libretos y escritos	392
4.6. Los traductores	394
4.6.1. Principales traductores españoles	
Traductores de escritos: José Lassalle, Vicente Blasco Ibáñez.	
Traductores de libretos: Antonio Peña y Goñi,	
Luis París, Andrés Vidal y Llimona.	394

4.6.2. Principales traductores hispanoamericanos: Antonio Gil y Gordaliza	400
4.7. Catalogación general de las traducciones de la obra wagneriana al castellano	404
5. WAGNER EN LA LITERATURA ESPAÑOLA	421
5.1. La cultura alemana en España	422
5.1.1. La imagen de Alemania en los intelectuales españoles	422
5.1.2. El krausismo	423
5.1.3. Juan Fastenrath	426
5.2. Proyección cultural alemana en Madrid	428
5.2.1. La prensa al servicio de la política alemana	429
5.2.2. Política cultural	438
5.3. Wagner en la narrativa española	442
5.3.1. Vicente Blasco Ibáñez	442
5.3.1.1. <i>Entre naranjos</i> (1900)	445
5.3.1.2. <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> (1914)	450
5.3.2. Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas (<i>Clarín</i>)	453
5.3.3. Pío Baroja	457
5.3.4. Obras menores: Pamplona Escudero, Vicente Hevia	460
5.4. Wagner en el teatro español	461
5.4.1. Germanófilos y aliadófilos en el teatro madrileño:	
Carlos Arniches	462
5.4.2. Parodias teatrales y libretos de zarzuelas cómicas	462
5.5. Wagner en la lírica española	464
5.5.1. Manuel Machado	465
5.5.2. Juan Ramón Jiménez	466
5.5.3. Otros poemas: Enrique Sánchez Torres	469
6. LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y SU REPERCUSIÓN EN EL WAGNERISMO MADRILEÑO (1914-1918)	471
6.1. La <i>falsa</i> neutralidad española: germanofilia y aliadofilia	471
6.1.1. Los manifiestos	472

6.1.2. Aliadófilos, francófilos y antigermanófilos	474
6.1.3. Germanófilos	476
6.2. Los intelectuales como <i>actores</i> de la política	478
6.3. Posibles razones del rechazo a la obra de Wagner a partir de 1914	478
III. CONCLUSIONES	479
IV. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	527
V. ÍNDICE DE IMÁGENES	550
VI. APÉNDICES	561
1. Transcripción de las cartas enviadas por Amalio Fernández a Luis Paris (1906-1910)	561
2. Transcripción de la correspondencia mantenida entre la Asociación Wagneriana de Madrid y la Asociación Wagneriana de Barcelona (1911-1912)	574
3. Tabla conjunta de socios de la Asociación Wagneriana de Madrid	594
4. Asociación Wagneriana de Madrid. Documentos:	
Listas de socios de la Asociación Wagneriana de Madrid:	
-Lista de Señores Socios a 31 de marzo de 1912	630
-Lista de Señores Socios a 30 de junio de 1913	672
-Estatutos de la Asociación Wagneriana de Madrid, aprobados en Junta General de 21 de marzo de 1911	705
-Cuentas y Estados. Asociación Wagneriana de Madrid. Contabilidad cerrada en 31 de mayo de 1912	715
-Memoria de proyectos realizados y en estudio por la Junta Directiva desde 1 de abril a 31 de mayo de 1912	718
- Circulares enviadas a sus socios por la Asociación	727

Abreviaturas y siglas utilizadas

Apénd.	Apéndice
AWM	Asociación Wagneriana de Madrid
AWB	Associació Wagneriana de Barcelona
BC	Biblioteca de Catalunya
BN	Biblioteca Nacional
IT	Institut del Teatre
TR	Teatro Real
UB	Universidad de Barcelona
UCM	Universidad Complutense de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos de la presente investigación

La concepción romántica de la obra total (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner implicaba la fusión de las diferentes artes (música, literatura, teatro y artes plásticas) dentro de un nuevo concepto artístico. De igual manera, la *recepción* de su obra tuvo lugar bajo un espectro *múltiple*, manifestándose tanto en el aspecto musical, como en el pictórico, escultórico, estético o literario.

Siguiendo esta dimensión *global* y teniendo en cuenta las teorías de Arnold Hauser¹, según las cuales, la creación del artista es “desplazada a otra esfera”² al ser consumida por el receptor, la presente tesis tratará de analizar las características de esta esfera peculiar, surgida tras el proceso de recepción wagneriana acaecido en Madrid en el período comprendido entre 1900 y 1915, tratando de definir la amplitud del fenómeno wagneriano y analizando su repercusión en la *cultura y sociedad* de la capital española.

La circunscripción del fenómeno wagneriano a la ciudad de *Madrid* fue fijado por diversos motivos. En primer lugar, la escasa bibliografía existente relativa a la recepción de Richard Wagner en España hacía pensar que el wagnerismo se había manifestado casi exclusivamente en el área catalana, donde efectivamente las huellas del compositor se percibieron de una manera rotunda, como muestran los estudios realizados por Alfonsina Janés³ o los numerosos escritos publicados por personalidades del momento como Felipe Pedrell, Lluís Millet, Joan Maragall, Joaquim Pena, el doctor Letamendi, Miquel Domenech o Xavier Viura⁴. Frente a la clara repercusión social de la obra de Richard Wagner en Barcelona, el fenómeno wagneriano madrileño resultaba poco explícito o, en

¹ Hauser, Arnold: *Soziologie der Kunst*. Múnich, Beck, 1974.

² Hauser, Arnold: *Fundamentos de la sociología del arte*. Traducción de Cotarelo, R. y Romano Villalba, V. Madrid, Guadarrama, 1975. Vol. V; p. 549.

³ Janés Nadal, Alfonsina: “La obra de Richard Wagner en Barcelona”. Tesis doctoral inédita en castellano, dirigida por Antoni Comas y presentada en la Universidad de Barcelona en 1974. Publicada en catalán: *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajana, Publicacions de l’Institut Municipal d’Història, Rafael Dalmau (ed.), 1983.

ocasiones, inexistente. Sin embargo, un primer acercamiento a la prensa de la época, parecía evidenciar la profunda repercusión del hecho wagneriano en la sociedad madrileña. En segundo lugar, Madrid, como ciudad históricamente *abierta*, confluencia de diversas manifestaciones culturales españolas y extranjeras, hacía pensar que ésta pudiera ser lugar idóneo para acoger la obra de un compositor germano, teniendo en cuenta la conocida entrada de corrientes alemanas, incentivada por las teorías krausistas, en la sociedad e intelectualidad española desde finales del siglo XIX. En tercer lugar, la capital, como foco de irradiación cultural, se presentaba como vehículo ideal para contribuir a la popularización de la obra de Richard Wagner en el resto de España. Las relevantes giras por provincias que las agrupaciones orquestales madrileñas realizaban durante los quince primeros años del siglo XX, ofreciendo en pueblos y ciudades del territorio nacional la misma programación y los mismos estrenos que en Madrid, constituían un claro ejemplo de ello.

La tesis doctoral analiza la recepción en Madrid de la obra de Richard Wagner, centrándose en el período comprendido entre 1900-1914. Este marco cronológico viene determinado por el hecho de que, en el momento de comenzar nuestra investigación, se nos informó de la existencia de un doctorando de la Universidad de Oviedo que, bajo la dirección del Doctor Ramón Sobrino, se encontraba trabajando, en estado avanzado de su investigación, en la recepción de la obra de Wagner a lo largo del siglo XIX, con el objetivo de revisar la escasa bibliografía existente y aportar datos a esta laguna historiográfica, centrándose tan sólo en el Madrid decimonónico y excluyendo el siglo XX, dada la ingente cantidad de material encontrada. Este doctorando, hoy doctor, defendió recientemente, con éxito, su tesis titulada “La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico”⁵. Así pues, nos pareció adecuado centrarnos en la recepción de Wagner a partir de 1900 y cerrar nuestro marco cronológico en 1914, momento en el que el repertorio operístico del compositor alemán termina de

⁴ cfr. Lerín Vilardell, Miquel (ed): *Wagner i Catalunya. Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, Edicions del Cotal, S.A., 1983.

⁵ Suárez García, José Ignacio: “La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico”. Tesis doctoral inédita presentada en la Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, bajo la dirección del Doctor Ramón Sobrino Sánchez. Oviedo, 2002.

estrenarse en Madrid (con el estreno de *Parsifal* el uno de enero de 1914) y punto de inflexión, tras el apogeo wagneriano iniciado en 1911, de la recepción wagneriana en la capital.

Tras un primer acercamiento al wagnerismo madrileño a través de nuestro proyecto de investigación “La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-15)”⁶, pudimos constatar la escasa información historiográfica referida al fenómeno wagneriano en la capital y la necesidad de sacar a la luz datos objetivos y fiables hasta ese momento inexistentes. Nuestro proyecto trató de reconstruir la historia de *La Asociación Wagneriana de Madrid* (AWM), creada el 4 de mayo de 1911 con el ánimo de divulgar la obra del músico alemán Richard Wagner en la capital española y que, tras una breve pero interesante e intensísima actividad, cayó en el olvido casi absoluto, tras su desaparición a finales de 1914, apareciendo en la bibliografía al uso relativa a la primera mitad del siglo XX como una entidad casi *enigmática*, pues la información al respecto se presentaba fragmentada, confusa, contradictoria y con demasiados puntos oscuros. El objetivo inicial de dicho proyecto fue el de analizar, a través de la documentación recogida, la acogida de la *música* de Wagner en la capital y su repercusión en la vida *musical* del momento. Sin embargo, durante y, sobre todo, después de la realización del mismo, una vez decidimos revisar y ampliar el estudio realizado, nos dimos cuenta de que la huella wagneriana se manifestaba en un amplio e inesperado abanico de fenómenos artísticos y culturales *extramusicales*, invadiendo la sociedad madrileña de los primeros catorce años del siglo XX, lo que ponía de manifiesto la necesidad de un enfoque más amplio.

Todas las fuentes consultadas, tanto hemerográficas, bibliográficas, documentales, testimoniales e iconográficas, indicaban ya además la probabilidad de que el fenómeno wagneriano madrileño se caracterizara no tanto por el retraso, respecto a Europa, de su instauración, sino precisamente por su semejanza con el *wagnerismo europeo*, determinado por su pluralidad e *interdisciplinaridad*.

⁶ Ortiz de Urbina y Sobrino, Paloma: “La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)”. Trabajo de investigación inédito dirigido por Victoria Eli Rodríguez y defendido en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, Área de Historia y Ciencias de la Música. Curso académico 2000-2001.

Por otra parte, los resultados del citado trabajo de investigación evidenciaban un *apogeo wagneriano* en la capital anterior a la creación de la Asociación Wagneriana en 1911 y planteaban una serie de interrogantes, cuyas respuestas pensamos podrían contribuir a llenar un importante vacío en la historiografía musical española. Era necesario averiguar las *razones* por las que esta entidad fue creada, analizando la aparente *labor educativa* de los medios de comunicación escrita e indagando si otros *factores externos* al hecho musical, como la *política de prensa* y la *proyección cultural* alemana en España o los cambios de orientación política observados en la sociedad madrileña a partir de 1914 y derivados del estallido y desarrollo de la *Primera Guerra Mundial*, pudieron afectar de alguna manera a la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid.

Con el objetivo de comprender el proceso de recepción que derivó en dicho apogeo, decidimos rastrear la huella de Wagner en el *ámbito literario*. La bibliografía relativa a la recepción wagneriana en la *literatura europea* ponía de manifiesto la presencia de Wagner en Francia, en Italia y en Inglaterra, así como en los países escandinavos, eslavos y germanoparlantes⁷, excluyendo por completo a los países hispanófonos. Los estudios publicados en España al respecto destacaban tan sólo la huella wagneriana en el área catalana⁸, pero se observaba una práctica ausencia de investigación realizada en torno a la recepción en *lengua castellana* dentro del territorio español, dándose a entender que ésta sólo había tenido lugar en Hispanoamérica, a través principalmente de la lírica modernista del nicaragüense Rubén Darío⁹. Sin embargo, la lectura de obras literarias españolas escritas en el período que va desde los últimos decenios del siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, mostraba que la huella wagneriana podía también rastrearse en el campo de las letras españolas, por lo que decidimos realizar un primer acercamiento global a este campo de investigación prácticamente inexplorado, buscando referencias y motivos

⁷ cfr. Müller / Wapnewski: *Richard Wagner Handbuch*. Stuttgart, Kröner, 1886; pp. 704-720.

⁸ cfr. Janés, Alfonsina: op.cit. y Lerín Vilardell, Miquel: op. cit.

⁹ cfr. Lorenz, Erika: *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*. Hamburg, Cram De Gruyter & Co., 1956.

wagnerianos tanto en el la narrativa, como en la lírica y en el teatro españoles, con el objetivo de analizar la amplitud del fenómeno wagneriano en la capital.

Conscientes además de la importancia de la *traducción* en el *proceso receptor*, incentivada en el caso de España y en el marco cronológico a tratar, por el alto grado de desconocimiento de la lengua alemana e impulsada, en general, por la importancia que el propio Richard Wagner otorgaba a la palabra escrita en sus dramas, nos dispusimos a recoger la mayor información posible sobre las *traducciones en lengua castellana* de la obra del compositor. Las numerosas traducciones de libretos y escritos wagnerianos encontradas reflejaban un interés creciente por la obra del músico alemán desde las últimas décadas del siglo XIX hasta 1914 e invitaban a realizar una *catalogación*, hasta ahora inexistente, de todas las traducciones encontradas en lengua castellana publicadas no sólo dentro del marco cronológico de nuestro estudio, sino incluso hasta hoy día, dada la ausencia total de cualquier relación sistemática. El objetivo de esta catalogación es no sólo demostrar la importancia que tuvo el proceso traslativo en la recepción de Wagner en España, sino servir de base a futuros investigadores que deseen realizar estudios analíticos enmarcados en la *traducción musical*, aspecto poco estudiado y que empieza ahora a ser foco de atención de numerosos especialistas en traductología.

Por otra parte, los resultados de la investigación realizada en torno a la Asociación Wagneriana de Madrid, ponían de manifiesto la presencia de Wagner en otros campos artísticos. Un posterior y concienzudo análisis de las *Listas de Señores Socios*¹⁰ publicadas por dicha institución evidenciaba una heterogénea composición social de los más de 2.000 madrileños que, entre 1911 y 1913, decidieron adherirse a la causa wagneriana. La inclusión de numerosos y destacados músicos, musicólogos, periodistas, editores, traductores, políticos, aristócratas, médicos e ingenieros, mostraba el alcance social del hecho wagneriano en Madrid, llamándonos especialmente la atención la presencia en las listas de un nutrido número de *arquitectos* y *pintores*. Este último grupo nos

¹⁰ *Lista de Señores Socios*. Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Año I: 1911-1912, fechado el 31 de marzo de 1912 y *Lista de Señores Socios*. Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Año II: 1912-1913, fechado el 30 de junio de 1913.

resultó de especial interés por la sabida *vinculación europea* de la *pintura* con el *fenómeno wagneriano*, por lo que decidimos documentarnos sobre la poco examinada repercusión de la obra de Wagner en la pintura española, realizando un primer acercamiento al área madrileña, con el objetivo de demostrar la inclusión del wagnerismo de la capital dentro del movimiento homónimo europeo.

La presente tesis pretende también arrojar algo de luz sobre *personajes olvidados* por la bibliografía al uso vinculados a la historia de la música madrileña en los quince primeros años del siglo XX. La documentación recogida relacionada con el escenógrafo AMALIO FERNÁNDEZ (correspondencia, fotografías y bocetos originales), nos pareció de particular interés para el objeto de nuestro estudio, pues conjeturaba la relevancia de este poco estudiado personaje, autor de todas las escenografías de los estrenos de los dramas de Wagner que tuvieron lugar en Madrid desde 1899 hasta 1914. Su continua presencia en la prensa de la época evidenciaba además la repercusión de su labor artística y su contribución al asentamiento de la obra wagneriana en la capital y presuponía, además, un interesante desplazamiento del foco de atención del espectador madrileño hacia el entonces novedoso *elemento visual* de la escena operística.

También la figura del director de escena del Teatro Real, LUIS PARÍS, llamó desde un principio nuestra atención pues, si bien resultaba borrosa consultando la bibliografía al uso, la documentación encontrada (correspondencia, fotografías, vaciado de prensa) conjeturaba su fructífera relación con Amalio Fernández y su *protagonismo* en la capital como divulgador de la obra de Richard Wagner, por lo que decidimos delinear algo más su perfil.

La tesis también fija su atención en los *intérpretes* de la obra wagneriana, principalmente en los *directores de orquesta* y en los *cantantes* (muchos de ellos españoles) que ejecutaron las obras del compositor alemán en la capital desde 1900 a 1914, contribuyendo decisivamente al asentamiento de su obra en Madrid, con el ánimo de desenterrarles del olvido bibliográfico en el que se encuentran muchos de ellos, despertando el interés de futuros investigadores y devolviéndoles al lugar que les corresponde en la historiografía musical.

1.2. Estado de la cuestión. Revisión bibliográfica

Un primer acercamiento panorámico al wagnerismo europeo, confirma una ausencia casi absoluta de referencias sobre España o sobre los países hispanoparlantes.

Obras de referencias básicas para la investigación wagneriana en el terreno internacional, como el *Richard Wagner Handbuch*¹¹ muestran el desconocimiento o indiferencia hacia el hecho wagneriano español. La citada compilación no dedica ni una línea, en su extenso capítulo relativo a los efectos y repercusión de Wagner en Europa¹², a la importante acogida catalana del músico alemán a principios de siglo, ni a la creación en 1901 de la *Associació Wagneriana de Barcelona* que todavía hoy sigue funcionando. Tampoco refiere el movimiento wagneriano en otros países de habla hispana, como el acontecido en Argentina a través de la creación de la importante *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*¹³, fundada el 12 de octubre de 1912. Si bien no era lo más frecuente, la prensa alemana venía haciéndose eco de la vida musical española desde el segundo tercio del siglo XIX. Ya en 1839 encontramos artículos referidos a Madrid en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*¹⁴ y, desde finales del siglo XIX corresponsales españoles publican en revistas alemanas e internacionales¹⁵.

La escasa bibliografía que hace referencia concreta al wagnerismo madrileño de principios de siglo pone de manifiesto una ausencia casi absoluta de datos esenciales y objetivos, abundando las opiniones personales apasionadas (tanto de aprecio como de rechazo), las anécdotas y otros aspectos que, si bien interesantes, pueden considerarse marginales para el objeto del presente estudio.

¹¹ Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter (eds.) : *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1986.

¹² Müller / Wapnewski: op. cit.; 609-777.

¹³ v. Reseña de su obra, publicada en 1919: *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1919.

¹⁴ Interesante al respecto es la crónica sobre el desarrollo de la música en Madrid: “Über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Madrid” en *Allgemeine Musikalische Zeitung*, v. n.º 40 (1839)

¹⁵ Entre ellos se encuentran Eduardo Chávarri que junto con F. Suárez Bravo, actúa como corresponsal de España en la *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* desde principios del siglo XX, ejerciendo una importante labor de divulgación de la música española, escribiendo tanto reseñas de libros publicados en España (como la publicación la traducción al catalán del *Ocaso de los Dioses*, realizada por Geroni Zanné y Antoni Ribera) como extensos reportajes referidos al desarrollo de la música española del momento.

La conferencia de inauguración de la AWM, titulada “El Wagnerismo en Madrid”¹⁶, pronunciada por Félix Borrell, crítico musical en *El Heraldo* y pieza clave, junto a su hermano José (conocidos ambos bajo el apodo de *boticarios de Nuremberg*) del movimiento wagneriano madrileño, aporta sugestivas referencias testimoniales pero escasos datos objetivos. Su lectura resulta interesante desde un punto de vista sociológico, pero la abundancia de anécdotas y datos confusos no ayudan a ordenar con claridad los hechos acontecidos acerca de la acogida de Wagner en Madrid.

El escrito de Durand-Vignau, *El Wagnerismo en España*¹⁷, publicado en San Sebastián en 1902, centra el fenómeno, desde una perspectiva *patriótica* francesa, en una crítica exaltada del ambiente musical español, que resulta a menudo irritante por lo superficial de sus juicios. La revista *Fidelio* publica en mayo de 1903 una brevísima y neutral reseña de este escrito, limitándose prácticamente a reproducir parte del sorprendente cuarto capítulo, en el que pueden leerse afirmaciones que dejan claro que la supervivencia de Wagner en España significaba la “estrangulación de Beethoven”¹⁸. Hay algo de apasionado y claramente personal en el discurso de Durand-Vignau, especialmente en lo relativo a Beethoven, como si el *ídolo* del autor hubiera sido *profanado* en España. Sin embargo, al igual que ocurre en el resto de Europa, Beethoven aparece vinculado a Wagner en la inmensa mayoría de los conciertos que tienen lugar en España, particularmente en los celebrados en Madrid durante los dos primeros decenios del siglo XX. Como veremos a lo largo del presente estudio, los wagnerianos madrileños, como los parisinos o los londinenses, se caracterizarán por un peculiar entusiasmo hacia la obra de Beethoven, puesto que saben que éste no sólo sirvió de referencia fundamental para el propio Wagner, sino que constituye el eslabón central del *trío sagrado* “Bach-Beethoven-Wagner” que muchos enarbolan como bandera que sintetiza la Historia de la música occidental.

¹⁶ Borrell, Félix: “El Wagnerismo en Madrid” y Arín, Valentín de: “Biografía de Ricardo Wagner”. Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.

¹⁷ Durand-Vignau: “El Wagnerismo en España” en *Recuerdos de España*. San Sebastián, 1902; pp. 47-76.

¹⁸ *Fidelio*, nº16, 1 de mayo de 1903.

En su libro *60 años de música: 1876-1936*¹⁹, José Borrell refiere el fenómeno wagneriano en la capital a través principalmente del capítulo octavo, que resume las actividades de la Asociación Wagneriana de Madrid, llamada por él “Sociedad Wagneriana”²⁰. El capítulo relata, en tan sólo siete páginas, las actividades de esta institución. Llama la atención, en primer lugar, el ciertamente tono amargo del que fuera uno de los impulsores del movimiento wagneriano en Madrid y de la Wagneriana madrileña. Del matiz utilizado a lo largo de todo el capítulo se desprende el sentimiento de desánimo y frustración que debió causar, tras un eufórico éxito inicial a partir de su creación, en marzo de 1911, el vertiginoso declive de la Asociación a finales de 1914. En segundo lugar, y como consecuencia probable de lo anterior, el capítulo parece estar escrito sin motivación ninguna, *de memoria*, sin consultar ni verificar documentación, por lo que se observan numerosos errores (fechas incompletas, omisiones, contradicciones) que delatan lo rápido que fue realizado este escrito. Según Borrell, “al finalizar abril de aquel año”, refiriéndose a 1912, “el número de socios ascendía a 1.200”, cuando, en realidad, según la *Lista de Señores Socios* publicada un mes antes, el 31 de marzo de este año por la misma AWM²¹, la entidad contaba ya con 1.747 asociados, que ascenderían en poco más de un año a la cifra de 2.016²². Más tarde alude a la cuota mensual de *tres* pesetas (en lugar de *dos*) que habían de pagar los socios de la AWM. Respecto a la celebración de conciertos, se observan numerosas incorrecciones: Borrell hace referencia en su escrito a los *cinco* conciertos o “festivales” (denominación muy común en aquella época) que tuvieron lugar en la primavera de 1912, afirmando que en todos ellos intervino el Orfeo Catalá, cuando en realidad éste sólo participó en *tres* de los cinco conciertos citados, organizados por la AWM, los días 20, 21 y 23 de abril²³, además de actuar en otro concierto gratuito organizado por el Ayuntamiento de Madrid, en el Teatro

¹⁹ Borrell Vidal, José: *60 años de música: 1876-1936*. Madrid, Edit. Dossat, 1945.

²⁰ Borell, José: op.cit.; pp. 165-171.

²¹ AWM, *Lista de Señores Socios- 31 de marzo de 1912*, Madrid, Imprenta Ducazcal, s.f.

²² AWM, *Lista de Señores Socios- 30 de junio de 1913*, Madrid, Imprenta Ducazcal, s.f.

²³ AWM, *Memoria de Proyectos Realizados y en Estudio por la Junta Directiva, desde el 1º de abril a 31 de mayo de 1912*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912, p. 13.

Novedades, el día 22 de abril. Fue probablemente su arrollador éxito en Madrid y la polémica generada en Cataluña, la razón de este error.

José Subirá, en su *Historia y anecdotario del Teatro Real*²⁴ refiere el fenómeno wagneriano de Madrid a través de un enfoque testimonial interesante, pero omite las fuentes consultadas e incurre en numerosos errores documentales. Dentro del capítulo titulado “El apogeo del Wagnerismo”, emplea tres páginas para describir las actividades de la AWM²⁵. A lo largo de éstas, el autor hace referencia al entusiasmo con que fue creada la Asociación, al éxito cosechado gracias a sus conciertos y a los intérpretes contratados, especialmente al obtenido por el *Orfeo Catalá*. Por lo demás, es evidente que su breve capítulo se basa simplemente en el arriba citado de José Borrell, pues lo resume, con su apasionamiento característico, pero sin añadir ningún dato nuevo relevante: “¡Cuán entusiastas vibraciones conmovieron a las almas filarmónicas en el Teatro Real de Madrid durante unos breves días primaverales de 1912!” o, más adelante, “Llegado el gélido mes de diciembre, tuvo en el Real su marco imprescindible un opulentísimo concierto wagneriano dirigido por Rabl, y el gran mundo que llenaba esa elegante sala en los turnos de moda, se dio cita una vez más allí”²⁶. Respecto al espinoso aspecto de la celebración de conciertos, Subirá se limita a parafrasear la obra de J. Borrell, utilizando términos vagos (“pocos mes más tarde”, “muy poco después”, etc.) y repitiendo sus mismos errores: “(...) la Asociación celebró cinco sensacionalísimos festivales merced al concurso de la Orquesta Sinfónica, el Orfeo Catalá y un cuarteto vocal. Entonces, bajo aquellas venerables bóvedas del Real, la música wagneriana difundió su encanto en la sala abarrotada, con pecheras masculinas y descotes femeninos, fraques de vueltas impecables y vestidos y tocados del sexo bello que representaban la elegancia suprema en su tiempo...”²⁷.

Federico Sopeña, en su *Historia de la música española contemporánea*²⁸ hace alguna alusión a la importancia del wagnerismo en Madrid, su repercusión en

²⁴ Subirá, José: *Historia y Anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1949

²⁵ Subirá, José: op.cit.; pp. 644-646.

²⁶ Subirá, José: íbid.

²⁷ Subirá, José: íbid.

²⁸ Sopeña, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1958.

los medios intelectuales o la huella en músicos como Conrado del Campo²⁹, dedicando dos páginas³⁰ a la AWM pero incurriendo sin embargo en ciertos errores puntuales como la afirmación según la cual, Jacinto Benavente “en el año once da una conferencia en la Sociedad wagneriana”³¹ pues, como consta en la *Memoria de Proyectos Realizados* publicada por la propia Asociación en 1912³², Benavente canceló la proyectada conferencia sobre el arte dramático wagneriano que pensaba leer el día 8 de enero de 1912 (y no en 1911) y que iba a ser musicalmente ilustrada por Cecilia Gagliardi y Virginia Guerrini y los Sres. Challis y Cubiles.

La obra de Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez “*La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*”³³ narra, desde la perspectiva de dicha orquesta -que participó en casi todos los conciertos organizados por la AWM- la repercusión de la obra de Wagner en Madrid y el nacimiento de la Sociedad Wagneriana. Aporta algún dato interesante pero se observan graves errores. En primer lugar, señala a Eduardo Laiglesia y Romea como bibliotecario de la Asociación³⁴, cuando lo era Manrique de Lara³⁵. En segundo lugar, afirma lo siguiente: “En noviembre de 1911, la Wagneriana intenta contratar a la Sinfónica para unos conciertos de homenaje a la memoria de Wagner dirigidos por Reichter o Motl. Consultado Arbós, que está en Londres, da su consentimiento al maestro Reichter pero no a Motl. Y sin embargo era éste el finalmente propuesto por la Wagneriana, por lo que en junta general se desestima la posibilidad de hacer esos conciertos por no desairar al maestro Arbós”³⁶. En primer lugar, esto no pudo ocurrir en noviembre de 1911, sencillamente porque Felix Mottl había muerto ya cuatro meses antes (el 4 de julio de ese mismo año)³⁷. Si Mottl fue efectivamente

²⁹ Sopeña, Federico: op.cit.; pp. 43-44

³⁰ Sopeña, Federico: op.cit.; pp. 63-64

³¹ Sopeña, Federico: op.cit.; p. 74

³² *Memoria de Proyectos Realizados y en Estudio por la Junta Directiva desde el 1º de abril de 1911 al 31 de mayo de 1912*. Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, Ducazcal, 1912.

³³ Gómez Amat, Carlos/ Turina Gómez, Joaquín: *La orquesta sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Música, 1994.

³⁴ Gómez Amat, Carlos/ Turina Gómez, Joaquín: op. cit.; p. 61.

³⁵ Cfr. Apénd.VII: “Lista de Señores Asociados”, publicada por la propia AWM, donde figuran los componentes de la Junta Directiva y se señala a Manuel Manrique de Lara como bibliotecario.

³⁶ Gómez Amat /Turina Gómez, Joaquín: op.cit.; p.61.

³⁷ En cualquier caso, es también cierto que en la *Memoria de Proyectos Realizados y en Estudio por la Junta Directiva del 1 de abril al 31 de mayo de 1912*, publicada por la misma AWM, la información al respecto, si no errónea, es al menos confusa.

propuesto por la AWM, en lugar de Richter, esto se debió probablemente a que Manrique de Lara quiso aprovechar su visita a Múnich para entablar relación con este último director y éste aceptó la propuesta, hecho que debió sorprender al bibliotecario de la AWM y decidió explotar. Por otra parte, se observan numerosos errores ortográficos que se repiten varias veces, referentes a nombres de músicos que, si bien no son españoles, creemos que son lo bastante conocidos como para conocer su grafía. Por ejemplo, y como puede verse en las citas anteriormente expuestas, el nombre del director más importante de los Festivales de Bayreuth desde que fuera el primero en dirigir, en 1876, *El Anillo del Nibelungo*, el alemán HANS RICHTER, es escrito siempre “Reichter”; el austríaco Felix Mottl, otro de los célebres directores de la obra wagneriana es siempre escrito “Motl”. También el apellido del conocido Bruno Walter es escrito “Walther”³⁸. Es curioso observar cómo el texto está impregnado, a diferencia de los arriba citados, entusiastas todos ellos de la figura de Wagner, de un tono escéptico y, casi podría decirse, despectivo respecto a la Asociación. La aseveración de que “La Sociedad Wagneriana tuvo una existencia un tanto fantasmal y poco efectiva”³⁹ no nos parece del todo correcta. El término *fantasmal* es comprensible y justificable: la Wagneriana contaba en marzo de 1912 con cerca de 1.800 socios, en julio de 1913 sumaban más de 2.000 y, *como por arte de magia*, en otoño de 1914, había ya *desaparecido*. Sin embargo, como se intentará demostrar a lo largo de este trabajo, no puede decirse que la Asociación fuera ni mucho menos “poco efectiva”, pues la documentación recogida demuestra que su actividad fue realmente intensa, prolífera y eficaz.

Gaspar Gómez de la Serna, en su obra *Gracias y Desgracias del Teatro Real*⁴⁰, alude al wagnerismo madrileño, mencionando brevemente el nacimiento de la Wagneriana, pero algunos datos son incorrectos. Por ejemplo, al referirse al estreno de *Tristán e Isolda* del 5 de febrero de 1911, sostiene que éste fue dirigido

³⁸ Así escrito, leído por un germanoparlante, este nombre hace curiosamente pensar inmediatamente en el poeta épico y el personaje de “Los Maestros Cantores”, al que se le ha llegado a atribuir, la autoría de la *Nibelungenlied* (“Canción de los Nibelungos”): *Walther von der Vogelweide*.

³⁹ Gómez Amat, Carlos / Turina Gómez, Joaquín: op. cit.; p. 61.

por Rabl cuando, como se detallará más adelante, la ópera fue dirigida primero por Gino Marinuzzi y después por Arturo Saco del Valle.

*Lluís Millet vist per Lluís Millet*⁴¹, publicado en 1983 por Pere Artís y Benach, es una biografía realizada a partir de textos originales del director del *Orfeó Catalá*, introducidos y comentados por el autor arriba citado. El escrito recoge pocos datos nuevos relacionados con el wagnerismo madrileño o con la AWM. Confunde, una vez más, la mención a los días de celebración de los conciertos de la Asociación: “De mà de l’Orchestra Simfònica i de l’Associació Wagneriana de la capital, l’Orfeó donà quatre concerts a Madrid”⁴² cuando, en realidad sólo fueron *tres* los ofrecidos a través de la AWM, siendo el cuarto organizado por el Ayuntamiento madrileño. Sin embargo, resulta interesante el relato de la acogida de dichos conciertos narrados desde la perspectiva del director catalán. El capítulo titulado *Madrid 1912*⁴³ relata la “excursión artística” (expresión utilizada en la época para indicar la celebración de conciertos fuera de la propia ciudad) a Madrid en 1912 y narra los *sonadísimos* conciertos que tuvieron lugar en la capital, gracias a la Asociación Wagneriana, protagonizados por el *Orfeó*. Todas las fuentes consultadas coinciden en afirmar el formidable éxito artístico que la agrupación catalana obtuvo en la ciudad madrileña y la estupenda acogida que se les hizo en la capital, lo que tuvo consecuencias políticas importantes reflejadas en la prensa catalana del momento.

El libro más reciente que hace mención al wagnerismo madrileño y a la Wagneriana, es el publicado en 1997 sobre la *Historia del Teatro Real*⁴⁴, de Joaquín Turina Gómez. El autor menciona la existencia de la AWM y utiliza para ello, como base documental, su propio trabajo sobre la *Sinfónica* realizado junto con Gómez Amat, por lo que algunas frases, citadas más arriba, son repetidas literalmente. Añade alguna que otra anécdota extraída de la prensa (fundamentalmente del diario *ABC* de 1910 y 1911), relativa a la primera junta de

⁴⁰ Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid, M° de Educación y Ciencia, 1976.

⁴¹ Artís i Benach, Pere: *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Barcelona, Editorial Pòrtic, 1983

⁴² Artís i Benach, Pere: op.cit.; p. 143.

⁴³ Artís i Benach, Pere: op.cit.; pp. 143-146.

⁴⁴ Turina Gómez, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; pp. 60-64

la Asociación, celebrada el 31 de marzo de 1911. Sorprendente resulta sin embargo la ausencia de información objetiva acerca de las actividades, según el autor, “escasas”⁴⁵, de la AWM. Respecto a las representaciones wagnerianas en el Teatro Real a lo largo de los quince primeros años del siglo XX, la obra de Turina ha sido sin duda de utilidad como marco de referencia de nuestro estudio, aunque abundan los errores en cuanto a fechas y nombres de cantantes que hemos podido contrastar y corregir gracias a nuestro vaciado de la prensa diaria de la época.

El artículo que más información contiene sobre las actividades de la AWM, es el publicado en la revista *Wagneriana* por el especialista wagneriano Jordi Mota, titulado “La efímera, pero fructífera Asociación Wagneriana de Madrid”⁴⁶ y es probablemente el único que por primer vez trata de desenterrar del olvido a la *fantasmal* Asociación recopilando información dispersa que obra en su poder, aportando datos y poniendo de manifiesto los muchos interrogantes que planeaban sobre dicha sociedad y que en este estudio tratarán de resolverse. A su amabilísima ayuda, obtenida gracias a la mediación de otro eminente experto en la materia, Ángel Fernando Mayo, se deben muchos de los logros obtenidos a lo largo de la presente investigación.

1.3. Fuentes consultadas

1. 3.1. Centros de documentación

Relacionamos a continuación, por orden alfabético, los centros de documentación consultados para la realización del presente estudio:

Ateneo de Madrid. Madrid.

Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.
Madrid.

⁴⁵ Turina Gómez, Joaquín: op. cit., p. 216

⁴⁶ Mota Arás, Jordi: “La efímera, pero fructífera Asociación Wagneriana de Madrid” en *Wagneriana* nº 32. Barcelona, Associació Wagneriana, 1999.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología A. Madrid.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología B. Madrid.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Madrid.

Biblioteca de la Universidad de Alcalá. Colegio de Málaga. Madrid.

Biblioteca Musical. Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

Biblioteca Nacional. Madrid

Biblioteca particular de Ángel-Fernando Mayo. Madrid.

Biblioteca particular de Jordi Mota y María Infiesta. Barcelona.

Deutsches Musikarchiv. Berlín (Alemania)

Fonoteca de la Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. Madrid.

Görres Gesellschaft. Madrid.

Hemeroteca Municipal. Madrid.

Hemeroteca Nacional. Madrid.

Institut del Teatre. Barcelona.

Museo Nacional del Teatro. Almagro (Ciudad Real)

Staatsbibliothek zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung (Sección de Música). Berlín (Alemania)

Universidad de Alcalá. Aula de artes escénicas y medios audiovisuales. Madrid: Alcalá de Henares.

De los citados centros consultados, destacamos la Sección de Música (*Musikabteilung*) de la *Staatsbibliothek* de Berlín, en la que hemos podido consultar las obras generales de referencia más importantes relativas a la vida, obra y recepción internacional de Richard Wagner; los fondos de la *Sala Barbieri* o *Sala de Música* de la *Biblioteca Nacional*, en los que encontramos la Biblioteca

completa de la Asociación Wagneriana o material diverso perteneciente al archivo de Manrique de Lara, así como numerosas obras de consulta y bibliográficas; la *Hemeroteca Nacional*, en la que pudimos centrar nuestro vaciado de prensa; la *Biblioteca de Catalunya*, donde se encontró la correspondencia mantenida entre la Asociación Wagneriana de Barcelona y su homónima madrileña, dentro del *Fondo Pena*; el *Institut del Teatre* barcelonés, gracias al cual pudimos acceder no sólo a la correspondencia enviada desde América por Amalio Fernández a Luis París, sino también a un valioso material iconográfico relativo a figuras relevantes del wagnerismo madrileño, contenidos ambos aspectos en el *Fondo Sedó* y en la *Colección Luis París*; el *Museo del Teatro* de Almagro, donde pudimos encontrar bocetos originales del escenógrafo Amalio Fernández y numerosos programas de mano del Teatro Real y, por último, las *bibliotecas particulares* de Ángel Fernando-Mayo, que nos proporcionó numerosas traducciones wagnerianas y del matrimonio compuesto por Jordi Mota y María Infiesta, miembros de la Asociación Wagneriana de Barcelona, quienes nos facilitaron numerosos documentos y material bibliográfico referidos a la recepción wagneriana en España, así como traducciones de la obra del compositor.

1.3.2. Fuentes documentales

Fuentes de primera mano y documentos publicados por la AWM

Los documentos epistolares encontrados en el *Fondo París* del *Institut del Teatre* de Barcelona han sido de gran interés para la elaboración del presente estudio. Consisten en una serie de seis cartas (que transcribimos íntegramente en los Apéndices) enviadas por el escenógrafo Amalio Fernández al entonces director de escena del Teatro Real, Luis París, durante el período comprendido entre el 10 de noviembre de 1906 al 8 de marzo de 1910. Los cinco primeros escritos son enviados por el escenógrafo a Madrid, durante la estancia de éste en América (1905-1909), encontrándose cuatro cartas escritas desde Nueva York y una desde La Habana. La última, fechada en marzo de 1910, es enviada desde el propio Madrid. El análisis de estos documentos sacó a la luz importantes datos que

permiten ahondar en la personalidad de este escenógrafo y pusieron de manifiesto el destacado papel que, tanto Amalio Fernández como Luis París, desempeñaron en la historia de la recepción wagneriana en Madrid.

De la misma manera, el análisis de la correspondencia mantenida entre el vicepresidente de la *Associació Wagneriana de Barcelona*, Joaquín Pena, y el secretario de la homónima madrileña, Manuel de Cendra (transcrita también íntegramente en los Apéndices), encontrada en el *Fondo Pena* de la *Biblioteca de Catalunya* puso de manifiesto la intensa actividad de la Wagneriana madrileña, evidenciando su trascendencia y alcance social.

Por otra parte, los documentos publicados por la propia Asociación Wagneriana de Madrid, encontrados también en el *Fondo Pena* de la *Biblioteca de Catalunya* resultaron esenciales y muchas veces concluyentes para la reconstrucción de la historia de dicha asociación, por lo que lo que incluimos una copia de los originales en los Apéndices de la presente tesis. Estos son: los extensos *Estatutos de la Asociación Wagneriana*⁴⁷, aprobados en marzo de 1911; la *Memoria de Proyectos Realizados y en Estudio por la Junta Directiva*⁴⁸, que detalla las actividades realizadas desde el 1 de abril hasta el 31 de mayo de 1912; las *Cuentas y Estados*⁴⁹, que detalla los apuntes contables de la Asociación en mayo de 1912; los *programas de conciertos*⁵⁰, las *circulares*⁵¹ enviadas por la Wagneriana a sus socios, las *convocatorias de Juntas*⁵² y, sobre todo, las dos extensas y detalladas *Listas de Señores Socios*⁵³ que publicara la AWM en 1912 y 1913. El análisis detallado de dichas listas aportaron valiosísimos datos objetivos sobre la *composición social* de los más de 2.000 madrileños que, desde 1911 hasta

⁴⁷ *Estatutos de la Asociación Wagneriana de Madrid*, aprobados en Junta General de 31 de marzo de 1911. Madrid, AWM, 1911 (ver Apéndices)

⁴⁸ *Memoria de Proyectos Realizados y en Estudio por la Junta Directiva* desde el 1 de abril de 1911 hasta el 31 de mayo de 1912. Madrid, AWM, Imprenta Ducazcal, 1912 (ver Apéndices).

⁴⁹ *Cuentas y Estados*. Contabilidad cerrada en 31 de mayo de 1912. Madrid, AWM, 1912.

⁵⁰ Programa de la “Velada Literario-Musical” celebrada el 4 de mayo de 1911 en el Teatro de la Princesa; Programas de los cuatro conciertos o “Festivales Wagnerianos” celebrados en el Teatro Lírico de Madrid, dirigidos por Luigi Mancinelli y la Orquesta Sinfónica de Madrid (ver Láminas)

⁵¹ Circular fechada el 30 de junio de 1911; Circular fechada el 10 de junio de 1912 (ver Apéndices)

⁵² *Convocatoria para la Junta General Ordinaria y Convocatoria para Junta General Extraordinaria* el 20 de junio de 1912 en el Teatro Español de Madrid (ver Apéndices)

⁵³ *Lista de Señores Socios*, de fecha 31 de marzo de 1912. Madrid, AWM, 1912; *Lista de Señores Socios*, de fecha 30 de junio de 1913. Madrid, AWM, 1913. (ver Apéndices)

1913, decidieron adherirse a la *causa wagneriana*. Las dos relaciones publicadas detallan no sólo la fecha exacta de ingreso sino también el lugar de residencia. El Estado nº 5 de las *Cuentas y Estados* da cuenta, además, de las estadísticas de altas y bajas de los socios. Con el objetivo de obtener una visión de conjunto de ambas listas y poder así realizar una consulta simultánea exhaustiva y eficaz, elaboramos una relación conjunta, ordenada por orden alfabético (que adjuntamos en los Apéndices), de todos aquellos que se inscribieron en la Wagneriana, desde el 15 de febrero de 1911 hasta el 8 de mayo de 1913.

Las conferencias editadas o publicados por la propia AWM fueron también de gran interés al analizar el proceso de recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid. Estas son: las ya citadas conferencias de Félix Borrell (“El Wagnerismo en Madrid”) y de Valentín de Arín (“Biografía de Ricardo Wagner”), leídas en el Teatro de la Princesa de Madrid el 4 de mayo de 1911; *Los Maestros Cantores de Nürnberg. Bocetos críticos*⁵⁴, también de Borrell; la conferencia de Adolfo Bonilla y San Martín, “Las Leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el *Lanzarote del Lago* castellano”⁵⁵, celebrada el 13 de marzo de 1913 y la conferencia de Manuel Abril, “La Filosofía de *Parsifal*”⁵⁶, pronunciada en el Ateneo de Madrid el 16 de enero de 1914.

Libros de Wagner, sobre Wagner y obras de consulta general

Además de las obras citadas en el apartado 1.2., hemos podido consultar la obra escrita completa (escritos y libretos) de Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*⁵⁷, a través de la edición de doce volúmenes que perteneció a la propia *Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid* y se encuentra actualmente en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional. Las consultas a las partituras de Wagner han sido realizadas en la *Staatsbibliothek* de Berlín (Sección

⁵⁴ Borrell, Félix: *Los Maestros Cantores de Nürnberg. Bocetos críticos*. AWM, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1913.

⁵⁵ Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las Leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. AWM, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913.

⁵⁶ Abril, Manuel: *La Filosofía de Parsifal*. Prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid, AWM, 1914.

de Música) a través de la edición crítica de Carl Dahlhaus y Egon Voss, *Sämtliche Werke (Kritische Ausgabe)*⁵⁸.

Dentro de la ingente bibliografía sobre la vida de Richard Wagner, hemos consultado aquellas biografías que son consideradas como *referencia básica*, desde las escritas en la última década del siglo XIX y consultadas en el Madrid de principios de siglo XX por los propios miembros de la Asociación Wagneriana (pues se encuentran en los fondos de la *Biblioteca de la AWM*) hasta las *biografías clásicas* más actuales. En el primer grupo, destacamos los nombres de Maurice Kufferath, Houston Stewart Chamberlain, Carl F. Glasenapp, Angelo Neumann y Georges Noufflard. Al segundo grupo pertenecen las biografías de Ernest Newman, Martin Gregor-Dellin y Carl Dahlhaus. Incluimos las referencias bibliográficas en el capítulo V (Bibliografía consultada).

En cuanto a las obras de consulta general sobre la obra y repercusión del compositor, han sido de gran utilidad los numerosos escritos de Carl Dahlhaus, en especial su *Richard Wagners Musikdramen*⁵⁹; el *Wagner Handbuch*⁶⁰ (Manual Wagner), editado por Ulrich Müller y Peter Wapnewski y la obra de Egon Voss, *Richard Wagner Leben und Werk*⁶¹, que recopila, a modo de *biografía documental* abundantes fuentes iconográficas y documentales referidas al músico alemán.

Dentro de la bibliografía de consulta referida a la actividad musical madrileña del período cronológico en que se centra nuestro estudio, destacamos sin duda la enorme utilidad del recientemente publicado *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por la Sociedad General de Autores y Editores, bajo la dirección de Emilio Casares Rodicio, excelente y *obligada* obra de consulta para toda investigación relativa a la investigación musicológica en el área hispana.

⁵⁷ Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 12 vols. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907.

⁵⁸ Wagner, Richard: *Sämtliche Werke (Kritische Ausgabe)*. Edición crítica a cargo de Dahlhaus, Carl y Voss, Egon; Mainz, Schott, 1970-2003.

⁵⁹ Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Múnich, Piper Verlag, 1988.

⁶⁰ Müller, Ulrich y Wapnewski, Peter: op.cit.

⁶¹ Voss, Egon: *Richard Wagner Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*. Mainz, Atlantis/Schott, 1982.

1.3.3. Fuentes iconográficas

La ausencia de referencias iconográficas en la bibliografía al uso sobre el fenómeno wagneriano madrileño y el hallazgo de éstas en los centros de documentación consultados, motivaron la inclusión de numerosas imágenes en la presente investigación. Fotografías (en su mayoría inéditas) de personajes que consideramos *clave* en la historia de la recepción wagneriana en Madrid, como las relativas a Luis París o a los numerosos cantantes y directores que interpretaron las obras de Wagner durante los quince primeros años del siglo XX; bocetos, escenografías originales de decoraciones wagnerianas y fotografías inéditas del escenógrafo Amalio Fernández; imágenes relativas al monumento a Wagner encargado por la AWM a Julio Antonio; óleos y grabados sobre motivos wagnerianos de pintores relacionados con la Asociación Wagneriana de Madrid, como Rogelio de Egusquiza; curiosos documentos visuales como el esbozo, realizado sobre una partitura, de un retrato de Wagner, de la mano de Manrique de Lara o caricaturas aparecidas en la prensa de la época alusivas a Richard Wagner, pretenden contribuir a la iconografía musical madrileña de los quince primeros años del siglo XX y demostrar el alcance social de la obra y estética wagnerianas en Madrid.

Las imágenes aludidas han sido encontradas en la *Colección* o *Fondo A. Sedó* del *Institut del Teatre* de Barcelona, en el *Museo del Teatro* de Almagro y a través del vaciado de la prensa del período comprendido entre 1900 y 1915. Incluimos además una fotografía nuestra realizada en el Ayuntamiento de La Gineta (Albacete), donde se exhibe un cuadro de Amalio Fernández, sin mención de título ni fecha, que nosotros atribuimos al boceto original escenográfico de *Götterdämmerung*, que pensamos pudo ser utilizado durante el estreno en el Teatro Real, el 7 de marzo de 1909.

Dentro del *Fondo Sedó* del *Institut del Teatre* barcelonés destacamos la documentación encontrada en la *Colección París* y en la *Colección Infanta Isabel*. De la primera destacamos las fotos del propio Luis París realizadas a partir de 1898, haciendo especial mención a una fotografía inédita, sin fecha, que

corresponde probablemente a la última etapa de la vida del director de escena; las fotografías de Amalio Fernández del período comprendido entre 1905 y 1913, en su mayoría inéditas; fotografías que muestran el funcionamiento escenográfico y diversos aspectos del Teatro Real entre 1899 y 1909⁶² que consideramos de interés para la presente investigación. Dentro de la *Colección Infanta Isabel* encontramos abundantes imágenes relativas a *intérpretes* de la obra de Richard Wagner en Madrid en el período 1900-1915, siendo de particular interés las relativas a *cantantes españoles* aclamados por la crítica del momento y olvidados en parte en la bibliografía actual (como Matilde de Lerma, Beatriz Ortega Villar, García Pareto, Roldán, Carmen Barea, Salgado, Olga Carrara, Felisa F. Orduña, María Teresa Tellaeche, Carlos del Pozo o José Fernández), además de intérpretes extranjeros como los directores Eugenio Gottlieb o los cantantes Kristien Rabl y Rousselière.

El *Museo del Teatro* de Almagro contiene también fotografías de *intérpretes* significativos de la obra de Wagner en Madrid, especialmente las relativas a Francisco Viñas, Cecilia Gagliardi, Virginia Guerrini y Alicia Guszalewicz, además de programas de mano del Teatro Real que incluyen imágenes de Carmen Barea, Severina Blanch, Luisa García Conde o Kempré. Por otra parte, en dichos fondos podemos encontrar valiosos bocetos escenográficos originales de Amalio Fernández, correspondientes al estreno en Madrid de *Die Walküre* (19/I/1899), realizado en colaboración con G. Busato y de *Parsifal* (1/I/1914).

1.3.4. Fuentes hemerográficas

Dada la escasez bibliográfica relativa al fenómeno wagneriano madrileño, decidimos centrar el grueso de la investigación en la consulta de fuentes hemerográficas, vaciando la prensa y haciendo especial hincapié en los *diarios* de la época. La ingente información encontrada en las publicaciones periódicas del período comprendido 1900-1914, nos llevó a centrar nuestro vaciado de prensa en los *estrenos* del repertorio wagneriano en la capital desde 1900 hasta 1914, pero

⁶² Algunas de ellas han sido publicadas la *Historia del Teatro Real* de Turina: op. cit.

sin restringir las características de los diarios, como tirada ordinaria, orientación política o público a quien van dirigidos, con el objetivo de averiguar hasta dónde llegaba la *presencia de Wagner* en la prensa (y por, tanto, en la sociedad) madrileña, determinando la ideología y clase social que tuvo acceso a la obra de Wagner y analizando así su amplia *repercusión social* en la capital. Hemos rastreado un gran abanico de publicaciones diarias madrileñas, vaciando no sólo la prensa de gran tirada (como *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *ABC* o *El Imparcial*), sino también prensa de menor tirada (como *El Mundo*, *La Tribuna*, *España Nueva*, *El Socialista*, *El Correo Español*, *El Debate*, *El País* o *La Correspondencia militar*), y abarcando así tanto la prensa conservadora (*La Época*,) como la prensa monárquica (*ABC*, *El Imparcial*), independiente (*La Correspondencia de España*), liberal (*El Mundo*, *El Globo*, *El Correo*, *Diario Universal*, *La Prensa*, *La Mañana*), militar (*La Correspondencia Militar*), de la Iglesia (*El Debate*, *El Siglo Futuro*), anticlerical (*El Liberal*), socialista (*El Socialista*) o republicana (*El País*, *España Nueva*).

No hemos querido engrosar el presente estudio reproduciendo íntegros los innumerables artículos encontrados, optando por englobar el material encontrado bajo un análisis coherente, analizándolo previamente y citando sólo textualmente comentarios que nos parecían indispensables para apoyar nuestra tesis o pasajes que considerábamos de especial interés para la comprensión del proceso de recepción wagneriana en Madrid.

Publicaciones diarias

Relacionamos a continuación, por orden alfabético, los periódicos de la época utilizados y especificamos entre paréntesis, las fechas consultadas:

ABC. Madrid (1905-1915 y 5 de abril de 1952)

El Correo. Madrid (1900-1915)

El Correo Español. Madrid (abril 1901-1914)

El Debate. Madrid (octubre 1910-1915)

El Globo. Madrid (1876-1915)

El Español. Madrid (1901-1915)
El Imparcial. Madrid (1876-1915)
El Liberal. Madrid (1876-1915)
El Mundo. Madrid (1907-1915)
El Nacional. Madrid (1895-1914)
El País. Madrid (1901-1915)
El Siglo Futuro. Madrid (marzo 1910)
El Socialista. Madrid (1913-1915)
España Nueva. Madrid (1906-1915)
*Heraldo de Madrid*⁶³. Madrid (1890-1915)
La Correspondencia de España. Madrid (1876-1915)
La Correspondencia Militar. Madrid (1901-1915)
La Época. Madrid (1876-1907)
La Nación. Madrid (1865)
La Tribuna. Madrid (1912-1917)
Pueblo. Madrid (febrero de 1958)

Describimos brevemente, por orden alfabético, los periódicos consultados que han aportado mayor cantidad de datos al presente estudio.

ABC comienza su andadura, como semanario, el 1 de enero de 1903. A partir del 1 de junio de ese año hasta marzo de 1904, *ABC* se publica dos veces por semana; desde marzo hasta septiembre vuelve a funcionar como semanario, interrumpiéndose su publicación de septiembre de 1904 hasta el 1 de junio de 1905. A partir de entonces, su publicación será diaria convirtiéndose, en palabras de Jean Michel Desvois, en “el primer gran periódico”⁶⁴ español de comienzos del siglo XX. Políticamente independiente, su orientación monárquica y conservadora fue sin embargo desde el principio muy clara. Fundado por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio, el diario *ABC*, con una tirada ordinaria de 100.000 ejemplares⁶⁵, obtiene desde el primer momento un gran éxito entre la población

⁶³ Desde 1890 hasta el 1 de mayo de 1893, el diario se denomina *El Heraldo de Madrid*. A partir del 2 de mayo de 1893, este diario eludirá el artículo y pasará a llamarse *Heraldo de Madrid*, conservando esta denominación hasta 1936.

⁶⁴ Desvois, Jean Michel: *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid, Siglo XXI, 1997; p. 17.

⁶⁵ Desvois, Jean Michel: op.cit.; p. 133.

madrileña, siendo su público principalmente el de la oligarquía: aristocracia, gran burguesía e Iglesia (hasta la aparición, en 1910, de *El Debate*). Su éxito inmediato viene dado por el acierto de Luca de Tena con la creación, el 10 de marzo de 1891, del semanario *Blanco y Negro* que, desde el primer momento, se caracterizó por la inclusión de una entonces novedosa información gráfica. Luca de Tena había conocido en Alemania la revista ilustrada *Fliegende Blätter* que le sirvió como modelo para su revista española. La excelente información gráfica, tanto de *ABC* como de *Blanco y Negro*, nos ha sido de gran utilidad como fuente iconográfica para analizar el wagnerismo madrileño desde 1900 hasta 1914. Por otra parte, la abundante información relativa a la nación alemana ha sido de gran valor a la hora de analizar aspectos relacionados con el wagnerismo, como las relaciones políticas y culturales entre España y Alemania, la imagen germana proyectada en la prensa y la incidencia de ésta en la población madrileña. Los prolijos reportajes del enviado especial en Alemania, Guillermo Silva Kemper, relativos al viaje de Alfonso XIII a Berlín y a Viena en octubre de 1905 o los artículos de José Juan Cadenas referidos a la sociedad berlinesa a lo largo de es mismo año, labor que retomará Julio Camba a partir de 1914 bajo la rúbrica de “Escenas berlinesas”. AEMECÉ, Mascarilla y Gil de Escalante (seudónimo de Juan Spottorno) realizan más crónica de hechos musicales que comentario sustancial; sin embargo, la información sobre representaciones wagnerianas es abundantísima y continua, por lo que el diario aporta gran cantidad de datos objetivos que nos han ayudado a revisar y reconstruir fechas y nombres de cantantes.

El Correo. Fundado en 1880, órgano oficial del liberalismo sagastino, este diario se hace eco de la recepción wagneriana a través de las crónicas y comentarios de uno de los grandes defensores del wagnerismo en Madrid, Joaquín Fesser, que escribe bajo el pseudónimo de Joachim.

El Imparcial. Fundado en 1867 por Eduardo Gasset y Artime, José Bravo y Destonet y Mariano Milego. Este diario se caracterizará, tras la Restauración, por su monarquismo y será uno de los diarios más influyentes de finales de siglo XIX, aunque, ya entrado el siglo XX, la aparición de *ABC* en 1903 le hace perder numerosos lectores. A pesar de este hecho, *El Imparcial*, juega un papel

importante en el asentamiento de la obra de Wagner en Madrid, pues fue el medio preferido por Antonio Peña y Goñi para divulgar la música y estética wagneriana durante las tres últimas décadas del siglo XIX. Su sucesor, Eduardo Muñoz, no ofrecerá la calidad de su antecesor pero, como refiere Emilio Casares, conseguirá que las páginas del periódico “tomasen en serio la música”⁶⁶. En el apartado musical, el diario cuenta también con la presencia de Javier Betegón y, ocasionalmente, con la colaboración de Mariano de Cavia (estreno de *Siegfried*, 7/III/1901)

El Liberal. Debido a una escisión en *El Imparcial*, se crea en 1879 este diario de corte anticlerical y ligeros tintes republicanos. *El Liberal* fue un periódico de gran tirada y popularidad, pasando por sus hojas célebres periodistas como Luis Araquistáin o Antonio Zozaya. En el apartado musical, es Joaquín Arimón quien realiza la crítica de espectáculos. Aunque el diario no se caracteriza por la calidad de la crítica musical, sí son sin embargo numerosas sus referencias a los espectáculos wagnerianos, incluyéndose frecuentemente en primera página argumentos o información sobre las óperas wagnerianas que iban a estrenarse en la capital. Este hecho es importante a la hora de analizar el proceso de recepción y de divulgación de la obra de Wagner en Madrid y el papel de la prensa que alcanzará un amplio espectro social, pues el público del diario se componía tanto de la pequeña burguesía como de parte de la clase obrera⁶⁷.

El Mundo. Diario de corte liberal, fundado en 1907 por Santiago Mataix es, desde esta fecha, una importante fuente de información relativa a la recepción wagneriana gracias a la colaboración en sus páginas de uno de los grandes paladines del wagnerismo en Madrid, el culto y polifacético crítico musical, compositor y musicólogo Manrique de Lara, cuyos artículos en este diario gozaron de gran prestigio en la sociedad madrileña y contribuyeron al asentamiento de la obra wagneriana en Madrid.

El País. Fundado en 1887, este diario republicano ha resultado una inesperada fuente de información para el objeto de nuestro estudio, pues los

⁶⁶ Casares Rodicio, Emilio : *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, S.G.A.E., 1999. Vol. IV; p. 177.

⁶⁷ Desvois, Jean Michel: op.cit.; p. 15.

periodistas que ejercen crítica musical en sus páginas se caracterizarán por la calidad de sus escritos y la reflexión en torno a la obra wagneriana. Además de la colaboración de Luis Arnedo, en sus páginas encontramos, dentro del marco cronológico de nuestro estudio, artículos firmados por personajes relevantes vinculados al wagnerismo madrileño, como Rogelio Villar o Publio Suárez Uriarte (que publican ambos numerosos artículos relativos al estreno de *Parsifal*, 1/1/1914) o por uno de los grandes especialistas wagnerianos del ámbito hispano, el argentino Ernesto de la Guardia, vinculado a la Asociación Wagneriana de Madrid, que realizará interesantes análisis acerca de la Tetralogía del *Anillo de los Nibelungos* (con motivo del estreno de *Götterdämmerung*, 7/III/1909) y se convertirá en uno de los traductores wagnerianos más relevantes de mediados del siglo XX.

Heraldo de Madrid. Fundado en 1890 por Felipe Ducazcal, se llamará primero *El Heraldo de Madrid* y, a partir del 2 de mayo de 1893, *Heraldo de Madrid*, y defenderá los intereses de la gran burguesía y la política de José Canalejas. Con una tirada de 124.000 ejemplares, este diario será uno de los más leídos en Madrid y realizará una gran labor educativa y formativa en torno a la obra de Richard Wagner en la capital, explicando detalladamente, con ocasión de cada uno de los estrenos (y frecuentemente en primera página), los argumentos de la obra wagneriana y aportando abundantes datos sobre fechas, estrenos, intérpretes y recepción en la capital, ofreciendo además gran cantidad de información política y cultural sobre la nación alemana. Las crónicas de las representaciones, los argumentos y comentarios de las óperas y el efecto de éstas sobre la población madrileña serán escritas principalmente por F. Bleu (seudónimo de Félix Borrell) y Alejandro Saint-Aubin. Ocasionalmente encontramos artículos referidos a la ópera wagneriana de la mano de Enrique López Marín y, a partir de 1914, del director de orquesta José Lassalle.

La Época. Órgano del partido conservador, creado en 1848 por el conde de San Luis Peña y dirigido por Ignacio José Escobar, apoyó sucesivamente a Cánovas y a Maura, para tomar partido, a partir de 1913, por Eduardo Dato. Su público era principalmente aristocrático, por lo que tanto las crónicas de sociedad

como las relativas a las representaciones operísticas en el Teatro Real ocupaban mucho espacio. La crítica musical es realizada, en la última década del siglo XIX, por personajes de la talla de Peña o Goñi y Manrique de Lara. La labor del último es continuada por el musicólogo Cecilio de Roda (que será socio de la Wagneriana madrileña en 1911) y después por Augusto Barrado. También cuenta entre sus colaboradores a Mariano Barber y José María Goizueta. Interesantes son las colaboraciones de estudiosos como Eduardo de Laiglesia, discípulo de Adolfo Bonilla San Martín y vocal de la AWM y sus artículos sobre los orígenes de la leyenda de *Tristán e Iseo*, en febrero de 1911.

La Correspondencia de España. Fundado en 1846, el diario más popular y de mayor tirada en Madrid en las últimas décadas del siglo XIX (135.000 ejemplares), se enfrentará, a partir de 1900, a una dura competencia, centrada en los diarios *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, reduciendo su tirada y su popularidad. Su círculo de influencia agrupa a un público que iba desde la pequeña burguesía hasta la aristocracia y gran burguesía. Entre los críticos musicales que escriben para este diario, destaca Ricardo González.

La Tribuna. Órgano del partido conservador de Maura, este diario nace en 1912 y fue su director Carlos Cánovas Cervantes. En sus páginas colaboran críticos musicales como Carlos Bosch, defensor del wagnerismo y socio de la Wagneriana madrileña a partir de 1911.

Fuera del marco cronológico de nuestro estudio, hemos encontrado interesantes referencias puntuales relativas al wagnerismo madrileño en artículos que, con la ventaja derivada de una mayor perspectiva histórica, refieren retrospectivamente este fenómeno de recepción en Madrid, como los artículos de Gregorio Marañón publicados en el diario *Pueblo* (febrero de 1958), que arrojan luz sobre interrogantes relativos al final de la Asociación Wagneriana y al monumento a Wagner realizado por Julio Antonio o la portada de *ABC* (5 de abril de 1952), escrita por Azorín e ilustrada con un gran retrato de Wagner que, bajo el título “Wagnerismo”, refiere la repercusión social de la apoteosis wagneriana vivida en la capital hacia 1911.

Revistas y publicaciones no diarias

Relacionamos a continuación las revistas de la época y publicaciones no diarias consultadas, especificando entre paréntesis las fechas consultadas:

ABC. Madrid (1903-1905)

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig (nº 40 octubre 1839)

Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Madrid (1909)

Bayreuther Blätter. Chemnitz (1911-1914)

Blanco y Negro. Madrid (1891-1915)

Cu-Cut!. Barcelona (nº 518, 25 de abril de 1912)

El arte del Teatro. Madrid (1902 y 1906)

El Teatro. Madrid (1900-1905)

España. Madrid (1917)

España Artística. Madrid (1901-1905)

Fidelio. Madrid (1902-1903)

Gedeón. Madrid (1900-1912)

La Esfera. Madrid (1914-1916)

La Ilustración Española y Americana. Madrid (1900-1902)

La Tribune Musicale. París (nº1 enero 1914)

Luz y Unión. Barcelona (1900-1901)

Madrid Musical. Madrid (1908-1911)

Música. Álbum-revista musical. Madrid (1917-1918)

Música. Revista quincenal ilustrada. Madrid (nº 2 1944)

Nuevo Mundo. Madrid (1901-1915)

Nuevo Teatro Crítico. Madrid (nº 8 agosto de 1891)

Por esos Mundos. Madrid (1900-1902)

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Buenos Aires (1914)

Revista Musical. Bilbao (1912-1914)

Revista Musical Catalana. Barcelona (núms.100-103, abril-julio 1912)

Revista Musical Hispano Americana. Madrid (1914-1916)

Révue musicale mensuelle. París (1911-14)

Révue Wagnérienne. París (1885-1887)

Sophía - Revista Teosófica. Madrid (1893-1913)

The Monthly Report. Londres (1911-1914)

Destacaron, por su utilidad para el presente estudio, las siguientes publicaciones:

La *Revista Musical*⁶⁸ de Bilbao se ofreció como importante fuente de información relativa a la historia de la Asociación Wagneriana de Madrid. Tanto a través de su sección “Noticias” como en las crónicas madrileñas redactadas por Cecilio de Roda (antes de su muerte en octubre de 1912), Miguel Salvador y M.H. Barroso, la revista sigue las actividades de la AWM desde su nacimiento hasta su disolución, aportando numerosos datos objetivos. Gracias a sus crónicas hemos podido resolver, por ejemplo, ciertas dudas referentes a las fechas y al número de conciertos celebrados en abril de 1912 anteriormente aludidos. Así, hemos podido confirmar que efectivamente se celebraron cinco conciertos: el 8 y el 9 de abril en primer lugar y el 20, 21 y 23 de ese mes en segundo lugar. Los *misteriosos* dos primeros conciertos, sobre los que planeaban tantas dudas, efectivamente se celebraron y “motivaron algún descontento en las filas, pues dadas las aficiones wagnerianas de Arbós y lo que de Wagner se ha hecho este invierno, se notaba un exceso de Wagner y se estimó que sobraban aquellos dos conciertos”⁶⁹. La revista pasará a llamarse *Revista Musical Hispano-Americana* a partir de 1914 y seguirá aportando abundantes datos sobre la recepción wagneriana madrileña, destacándose el número dedicado al estreno de *Parsifal*, en enero de 1914.

Fidelio recoge interesantes datos relativos a la recepción de Wagner en la capital, de la mano de Rogelio Villar, de entre los que destacamos los aparecidos el 4 de marzo de 1903. *La Música Ilustrada Hispano-Americana* incluye numerosa información a través de Alejandro Saint-Aubin. La revista *El Teatro* aporta

⁶⁸ *Revista Musical*. Bilbao, 1911-1913

⁶⁹ *Revista Musical*. Miguel Salvador, nº10 octubre de 1912.; p. 126.

numerosas fuentes iconográficas relativas al estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901 (incluidas en parte en la presente tesis).

Fuera del marco cronológico de nuestro estudio, consultamos los artículos de Conrado del Campo aparecidos en *La Música*⁷⁰, que narran la repercusión y la huella de Wagner en los músicos españoles de su generación. Por otra parte, la revista ilustrada *La Esfera* publica, en julio de 1916⁷¹, de la pluma de Rogelio Villar, en la Sección “Músicos Españoles”, un artículo dedicado a su amigo José Lassalle. Este artículo resulta interesante, en primer lugar, porque hace mención al último concierto organizado por la AWM y dirigido por Lassalle en 1913 y del que curiosamente apenas se encuentra información. Por otro lado, menciona datos biográficos dignos de tener en cuenta: su artículo comienza afirmando “José Lassalle nació en Madrid el año de 1874”. Es sabida la vacilación respecto a su fecha de nacimiento, que algunos sitúan en 1874 y otros en 1876, pero más curiosa es la reiterada aseveración con la que termina el artículo, respecto al lugar de nacimiento, que se suponía era la ciudad francesa de Olorón: “El insigne maestro que, como he dicho, nació en Madrid, está naturalizado en Francia y actualmente defiende con las armas la bandera de la República”.

Fuera de la circunscripción puramente madrileña, han resultado de especial interés la consulta de la *Revista Musical Catalana*⁷² que narra la repercusión de los conciertos del *Orfeó Catalá* celebrados en Madrid y organizados por la Wagneriana madrileña en la primavera de 1912 y el número correspondiente a abril de 1912 de la revista satírica *Cu-Cut!*⁷³ que muestra la repercusión político-social de dichos conciertos en el área catalana.

Revistas de carácter general, como la ya aludida *Blanco y Negro* o *Por esos Mundos*⁷⁴, ponen también de manifiesto el interés y admiración por el imperio germánico que se hace notar claramente desde 1900.

Hemos podido también observar la presencia de Wagner en revistas relacionadas con el *movimiento teosófico* español, que ponen de manifiesto la

⁷⁰ *La Música*; nº 2, 21 de enero de 1915.

⁷¹ *La Esfera*, nº 135. Madrid, 29 de julio de 1916.

⁷² *Revista Musical Catalana* ; núms.100-103, abril-julio 1912.

⁷³ *Cu-Cut!* nº518; 25 de abril de 1912.

⁷⁴ *Por esos Mundos*, nº 35; 8 de septiembre de 1900.

amplitud cultural y social del fenómeno wagneriano madrileño, como *El Sendero Teosófico*, *Luz y Unión* o la revista mensual *Sophia*, dirigida a partir de 1907 por Manuel Treviño y José Xifré y Hamel (éste último presidente de la rama de Madrid, a partir de 1910) que, al igual que ocurría en el resto de Europa central desde finales del siglo XIX, hace hincapié en el aspecto *místico* de la obra wagneriana, utilizando su simbología para apoyar teorías ocultistas, orientalistas y espiritistas.

II. WAGNER EN MADRID (1900-1914)

1. La obra wagneriana en Madrid durante el siglo XIX. Sinopsis introductoria.

Si bien el objeto de nuestra investigación es el de analizar la recepción de la obra wagneriana en la capital durante los catorce primeros años del siglo XX, consideramos indispensable referir brevemente, a modo de resumen introductorio, la evolución del wagnerismo madrileño desde sus primeras huellas hasta 1900.

Como indicamos en nuestra Introducción, la tesis de José Ignacio Suárez García, recientemente presentada, analiza exhaustiva y sistemáticamente la recepción de la obra del compositor a lo largo del siglo XIX (exceptuando los cuatro últimos años, durante los cuales tendrá lugar el estreno de *Die Walküre*). Nuestro resumen ha sido contrastado con los resultados de la mencionada tesis doctoral, a la que remitimos para una información más pormenorizada.

1.1. Primeras huellas wagnerianas en Madrid

En 1856 se documentan ya las primeras huellas de recepción wagneriana en la capital a través del escritor JUAN VALERA (1870-1926). El 24 de noviembre de 1856, Valera se encuentra en Berlín presenciando una representación de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner. La impresión que le causa esta obra queda plasmada en una carta que envía a su hermano José desde la capital alemana, fechada el 26 de noviembre de 1856:

(...) La música es profundísima y no por eso fastidiosa para los profanos. Las decoraciones, maravillosas, y los trajes, de una riqueza y exactitud singulares. Ni en París ni en Londres se representa nada mejor. Yo estaba con la boca abierta. (...)¹

Estas breves líneas, escritas en 1856, resumen ya de manera significativa, la impresión espontánea que podía producir el drama wagneriano en un español cultivado. En primer lugar, la partitura sorprende por su *profundidad*, sugiriendo el nuevo atractivo adicional que produce una música de *difícil accesibilidad* y que exige una necesaria *preparación intelectual*. En

segundo lugar, el *elemento visual* cobra una importancia hasta ahora inusitada en el drama operístico. Así, la originalidad de este nuevo producto artístico viene dada por la complejidad musical y por la fusión en el drama de impresiones auditivas y visuales, característica novedosa respecto al resto de las óperas compuestas en Europa.

A partir de 1860, coincidiendo con una mayor presencia de la cultura alemana en España (a través de una mayor presencia de la literatura y filosofía alemana y de la penetración del ideario krausista²), Richard Wagner comienza a estar presente ya en la gaceta. La popularidad del compositor entra fundamentalmente en España de la mano de Francia, referente cultural básico en nuestro país a lo largo de todo el siglo XIX y cuna del *wagnerismo* europeo. El estreno de *Tannhäuser* en París, el 13 de marzo de 1861, se convierte en un sonado escándalo que provoca una fuerte división de opiniones entre entusiastas y detractores de la obra del compositor alemán. A raíz de este acontecimiento, el poeta CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867) publica, el 1 de abril de este mismo año, un artículo en la *Révue Européenne* que, bajo el título de “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”, defiende con fervor la obra wagneriana y desata una apasionada polémica en torno a la figura del compositor alemán en toda Francia, provocando la aparición de un fenómeno que se extenderá rápidamente, a partir de los años sesenta del siglo XIX, por toda Europa y será denominado en su país de origen, a partir de la década de los ochenta, como *wagnérisme*. Este fenómeno *histórico*, de cuño francés, nace así en 1861, alcanzando su punto álgido en Europa durante los tres últimos decenios del siglo XIX, y culminando en 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial.

Si bien la obra de Richard Wagner llega con indudable retraso a Madrid, pues el primer estreno wagneriano en la capital, la ópera *Rienzi*, no tendrá lugar hasta 1876, es decir, treinta y cuatro años después de su estreno absoluto en Dresden y cinco después de su estreno en París, sí puede sin embargo afirmarse que el wagnerismo madrileño como fenómeno histórico se inserta cronológicamente en la evolución del mismo en Europa. Como

¹ Cit. de Bravo Villasante, Carmen: *Vida de Juan Valera*. Madrid, Magisterio Español, 1974; p. 92.

² Véase introducción al capítulo 5, “Wagner en la literatura española”

trataremos de mostrar a lo largo de nuestro estudio, el wagnerismo en Madrid se manifestará claramente a partir del estreno de *Rienzi*, en 1876 y, aunque su punto álgido no se consolidará hasta aproximadamente 1911, su final coincidirá, como en el resto de Europa culmina en 1914, con el comienzo de la Guerra Europea.

La primera interpretación de un fragmento wagneriano en Madrid se debe al compositor, musicólogo, crítico y director FRANCISCO ASENJO BARBIERI (Madrid 1823-1894) que el 13 de marzo de 1864 dirigirá, al frente de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, “La gran marcha triunfal” de la ópera wagneriana *Tannhäuser* en el Salón del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dos años después de que este mismo fragmento fuese escuchado por vez primera en Barcelona, el 16 de julio de 1862, interpretado por la Sociedad Coral Euterpe de Barcelona y bajo la dirección del director de coros y compositor JOSEP ANSELM CLAVÉ (Barcelona 1824-1874). Barbieri volverá a dirigir la “Marcha” de *Tannhäuser* el 19 de marzo de 1864 y dos veces más en la primavera de 1867.

En 1866 aparece la primera revista wagneriana en Barcelona (*La España Musical*) y se crea la Sociedad de Conciertos de Madrid que inicia sus conciertos este mismo año aunque, como refiere Ramón Sobrino, no se constituye legalmente hasta mayo de 1867³. Esta institución es fundada por Barbieri y, desde 1866 hasta final de siglo, jugará un papel decisivo en la difusión de la obra wagneriana en la capital interpretando, fundamentalmente, cuatro fragmentos que se popularizarán en el Madrid del siglo XIX: la “Marcha” de *Tannhäuser*, la Obertura de esta misma ópera, la Obertura de *Lohengrin* y la Obertura de *Rienzi*. Dirigirán esta orquesta figuras de la talla de Monasterio, Gaztambide, Mariano Vázquez (que estrena en 1882 la Novena Sinfonía de Beethoven), Bretón, Mancinelli, Giménez, Chapí, Muck, Campanini, Lamoureux o incluso Saint-Saëns.

La música wagneriana será también difundida merced a la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos de Madrid, constituida en 1860 por Rafael Hernando con el fin de fomentar la música sinfónica.

³ Ramón Sobrino, “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 8-9, Madrid 2001; pp. 125-147.

En Madrid se observa así desde los años sesenta del siglo XIX un interés paulatino por la música sinfónica, interés que, entrado el siglo XX y, sin duda gracias al fenómeno wagneriano, conocerá un desarrollo sin precedentes.

JOAQUÍN GAZTAMBIDE (1822-1870), como director de la Sociedad de Conciertos, estrena la Obertura de *Tannhäuser* el 11 de julio de 1868, reponiéndose seis veces durante el verano y gozando de gran éxito entre el público madrileño, hecho que queda reflejado en la prensa periódica del momento.

Surgen los primeros enfrentamientos estéticos que oponen la hasta entonces dominante escuela italiana, defensora del *Bel Canto* con las nuevas corrientes musicales francesas (*Grand Opéra*) y alemanas. Dentro de las corrientes germanas, Richard Wagner representará en España la corriente más revolucionaria y vanguardista del momento.

A partir de la Revolución de 1868, aumenta el interés por Wagner en Madrid de manera significativa, fenómeno observable a través de la prensa, publicándose numerosos artículos y escritos monográficos sobre la figura del compositor alemán en diarios y revistas especializadas. Este interés creciente por Richard Wagner es un aspecto más del interés por la cultura germana en España, incentivado en parte por el krausismo español. Wagner es vinculado con la revolución no sólo artística, sino también con la revolución política.

A partir de 1871, como indica José Ignacio Suárez García, el crítico y compositor ANTONIO PEÑA Y GOÑI (1846-1896) “comienza a citar sistemáticamente a Wagner”⁴ en sus artículos, fundamentalmente a través del diario *El Imparcial*. Peña y Goñi se convertirá a lo largo del siglo XIX en la figura más representativa del wagnerismo madrileño, publicando abundantísimos escritos sobre la obra y la figura del compositor alemán que provocarán una estimulante polémica en la vida musical y cultural de la capital. La primera traducción de una obra wagneriana, *Rienzi*, publicada en 1875, se deberá también a su pluma.

Junto a Peña y Goñi, el crítico y musicógrafo JOSÉ CASTRO Y SERRANO (1829-1896) se perfilará también en este momento como defensor y divulgador de la obra de Richard Wagner en Madrid.

⁴ Suárez García: op.cit.; p.1906.

Al mismo tiempo, se formará en Barcelona un grupo de defensores de la obra wagneriana con gran repercusión en la opinión pública, debido al gran número de escritos que producen. A este grupo pertenecerán, principalmente: Antonio Opisso, Felipe Pedrell, Clemente Cuspinera y los editores Andrés Vidal Roger (padre) y Andrés Vidal Llimona (hijo). Este último además será autor, en el siglo XX, bajo el seudónimo de Roger Junoi, de traducciones de la obra de Wagner (*Lohengrin*, 1909; *Rienzi*, 1910; *Tannhäuser*, 1910). En 1873 se crea la *Sociedad Wagner* de Barcelona. La polémica catalana se centra en las figuras de José Pujol Fernández, presidente de la Sociedad Wagner, y José Piqué y Cerveró, defensor de la escuela italiana. En Madrid, la polémica se lleva a cabo entre Barbieri y Peña y Goñi.

Además de las publicaciones en torno a la figura de Richard Wagner, que aumentarán a partir de 1868, contamos en el siglo XIX con numerosas versiones castellanas de los libretos de ópera del compositor. Como analizaremos a lo largo de nuestro capítulo dedicado a las traducciones de la obra de Wagner al castellano, cada uno de los estrenos wagnerianos contará, en el momento de su primera representación, con al menos una versión castellana, hecho que permitirá al público madrileño acudir *preparado* a cada una de las representaciones wagnerianas. Tras la primera publicación de una traducción de un libreto wagneriano, *Rienzi*, vertido al castellano por Antonio Peña y Goñi en 1875, las versiones españolas se multiplican. Tomás Gorchs traducirá *Lohengrin* en 1881 y Celestino Barallat realizará su propia versión de esta obra en 1882. En 1885, la Biblioteca Artes y Letras publicará la *Obra Completa* de Wagner en español que comprenderá, además de algún escrito del compositor, todos sus dramas principales: *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) y *Parsifal*. En 1891, Arcadio Sandoval publicará su versión de *Tannhäuser*; en 1893, *Die Meistersinger von Nürnberg* será vertido al castellano por Peña y Goñi y, en 1882, E. de Mier publicará su versión española de *Tristan und Isolde*.

Interesante resultan las negativas repercusiones que tuvo la Guerra Franco-Prusiana (1870-71), con la derrota de Francia y el nacimiento del nuevo Imperio Alemán, en la opinión que se tuvo en España sobre Wagner, pues

anuncian ya las consecuencias que la política tendrá sobre el wagnerismo en España a partir de 1914, una vez estallada la Primera Guerra Mundial.

Durante el reinado de Alfonso XII (1875-1885) y probablemente debido a la normalización y estabilidad política del país, fruto de la restauración borbónica, se celebran en Madrid los primeros estrenos de óperas wagnerianas. Las agrupaciones sinfónicas madrileñas programan de manera creciente fragmentos de óperas wagnerianas. Durante los ocho años previos a la muerte de Wagner (1875 a 1883), la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical dan a conocer numerosos fragmentos wagnerianos, principalmente de las óperas *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Meistersinger*, *Der fliegende Holländer*, *Der Ring der Nibelungen* (concretamente de *Die Götterdämmerung* y *Die Walküre*, como la “Cabalgata”), *Parsifal* (Preludio) y otras obras instrumentales como la “Marcha Homenaje” o la “Kaiser Marsch”.

Este período coincide con la polémica catalana entre escuela alemana e italiana, representada ahora por Joaquim Marsillach Lleó y Antonio Fargas y Soler, respectivamente.

1.2. Estreno de *Rienzi*: 5 de febrero de 1876

El 5 de febrero de 1876 se estrena en el Teatro Real la ópera *Rienzi* de Richard Wagner. Bajo la dirección de SKOCZDOPOLE y cantada en italiano, como era entonces habitual, cuenta con el siguiente reparto: Alicie Spaak (*Irene*), Tamberlick (*Cola Rienzi*), Ordinas (*Steffano*), Pozzoni (hijo de Steffano Colona), Roudil (*Paolo Orsini*), David (*Raimondo*), Santes y Ugalde (ciudadanos romanos). La dirección de escena es dirigida por Juan Ugalde y las decoraciones corren a cargo de Busato, Bonardi y Valls.

El estreno de *Rienzi* había sido esperado en Madrid con gran expectación y su celebración se presenta como un gran acontecimiento. Las críticas de Antonio Peña y Goñi en el diario *El Globo* y en la revista *La Ilustración Española y Americana*⁵, favorables a la obra, son abundantes. El resto de la crítica (Luis Alfonso, Esperanza y Sola y Carmena y Millán⁶)

⁵ v. *El Globo*: 6-II-1876; 7-II-1876; 12-II-1876. *La Ilustración Española y Americana*; 8-II-1876.

⁶ El crítico Carmena y Millán, conocido en el Madrid finisecular por su antiwagnerismo, escribirá el siguiente epigrama satírico referido a Wagner, que será publicado en 1904: “El wagnerista Melgosa, / Que era fuerte como un roble, / Bajo esta piedra reposa./ Murió de

juzgan la recepción de *Rienzi* en Madrid como favorable, aunque con reparos respecto a la interpretación vocal y los coros.

El diario *El Imparcial*, en la pluma de J.M. Alonso de Beraza, advierte que el *Rienzi* “no es todavía la obra del reformador del drama musical”⁷ y reprocha la regular interpretación, particularmente la relativa a los coros, ensayados por Leandro Ruiz. Los coros resultaron escasos en número y así, “lo escrito para una masa coral de importancia desaparece, y sólo se oyen la trompetería y los tambores” escuchándose sólo “las sonoridades estridentes del metal”⁸. La obra contará con un total de diecinueve representaciones. La segunda interpretación de *Rienzi*, el 6 de febrero de 1876, obtendrá mayor éxito en su conjunto.

La orquestación llama la atención de la práctica totalidad de la crítica musical. Incluso críticos antiwagnerianos como Esperanza y Sola, refiere cómo el segundo tema de la Obertura “está revestido con el brillante ropaje de una magistral instrumentación”⁹. La prensa también menciona los numerosos cortes a la que la obra fue sometida, como toda una escena del segundo acto y buena parte del final del mismo. El objetivo de estos cortes era el de ajustar la obra wagneriana a la duración *habitual*, es decir, la acostumbrada por el público madrileño a través de la ópera italiana. *La Época*, refiriéndose a la segunda representación, lo refiere así: “La función terminó a las doce y media, casi una hora más temprano que la primera noche, y sabemos que en las sucesivas representaciones concluirá antes, logrando darla la duración igual a los demás espectáculos”¹⁰.

En general, la prensa se hace eco de la importancia del *elemento visual* en la obra wagneriana. *La Época* hace mención favorable de las decoraciones y del vestuario. *Rienzi*, como espectáculo total de sorprendente brillantez (en el que se mezclan desfiles, batallas, órgano, campanas, aparatosas coreografías)

armonía doble. / ¡Qué muerte tan lastimosa!” (cit. de: Casares, Emilio: Prólogo histórico a la edición de 2002 de Carmena y Millán: *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1783 hasta nuestros días*; p. 13.

⁷ *El Imparcial*, 7 de febrero de 1876. Suplemento *Los Lunes de El Imparcial*.

⁸ *El Imparcial*, 7 de febrero de 1876. Suplemento *Los Lunes de El Imparcial*.

⁹ Esperanza y Sola, J.M.: “*Rienzi*”. *Treinta Años de Crítica Musical*. Tomo I; p. 154. Cit. de Suárez García, J.I.: op. cit.; p. 594.

¹⁰ *La Época*, 8 de febrero de 1876

contribuirá, en palabras de Arias de Cossío, a la “visualidad del drama musical”¹¹ en Madrid.

El éxito de la ópera *Rienzi* se debe en parte al triunfo de la pieza teatral del mismo nombre que se había estrenado un mes antes, el 12 de enero de 1876, en el Teatro del Circo. Se trata de *Rienzi el Tribuno*, “drama trágico en dos actos y un epílogo, original y en verso” de ROSARIO DE ACUÑA Y VILLANUEVA. Acuña, nacida en Madrid en 1851, “una de las escritoras pioneras en la literatura femenina del librepensamiento español”¹² perteneciente al movimiento masónico a partir de 1886, debutará con este drama histórico, tan en boga en aquel momento, cuyo motivo central es la libertad del ciudadano. Fue interpretado por actores célebres del momento: Rafael Calvo (en el papel de Rienzi), Elisa Boldun (María), Leopoldo Valentín (Pedro Colonna), Concepción Marín (Juana), Garrido (Paje) y Capilla (Capitán).

Rienzi, como obra temprana del compositor, carente aún de los elementos *revolucionarios* que están ya dando pie a una apasionada controversia en toda Europa, servirá sin embargo para *preparar el terreno* de la afición madrileña. Así lo expresa Peña y Goñi, cuando juzga “necesaria la exhibición de *Rienzi* como obra destinada a preparar la opinión del público para mayores empresas”¹³ y refiriéndose al siguiente estreno wagneriano en Madrid, *Lohengrin*, señalará unos días más tarde: “El terreno, como se ve, está suficientemente preparado. Venga, pues, el *porvenir*, y venga pronto, que ya nadie lo teme (...). Lo que la crítica ha podido pasar, tratándose del *Rienzi*, no podrá jamás hacerlo cuando se trate del *Lohengrin*”¹⁴.

1.3. Primer gran éxito: estreno de *Lohengrin*

El 24 de marzo de 1881 se estrena en Madrid, cantada íntegramente en italiano, una de las óperas que gozará de mayor popularidad a partir de este momento en la capital: *Lohengrin*. Bajo la dirección de JOAN GOULA (1843-

¹¹ Arias de Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991; p.184.

¹² Suárez García: op.cit.; p.557.

¹³ *La Ilustración Española y Americana*; XX, 5; 8 de febrero de 1876.

¹⁴ *El Globo*, 22 de febrero de 1876.

1917)¹⁵, se exhibirán 196 funciones, gracias al éxito inicial con la que fue recibida. El reparto cuenta, con Ginevra Giovannoni, en el papel de *Elsa* y Giussepina Pasqua en el de *Ortrude*. En las voces masculinas, contamos con la participación de Julián Gayarre (en el papel protagonista), Giuseppe Kaschmann (como *Federico de Telramondo*), Antonio Ponsini (Heraldo) y Antonio Vidal (*Enrique el Pajarero*). Las decoraciones son obra de Busato y Bernardo Bonardi y la dirección de escena corre a cargo de Francisco Saper.

Toda la prensa del momento destaca la favorable acogida de esta obra tan esperada entre el público madrileño. Esperanza y Sola, desde la revista *La Ilustración Española y Americana* alaba esta primera interpretación en Madrid del drama wagneriano, destacando el papel de los coros y alude a la importancia del *gesto* wagneriano: “excelentes, bien dirigidos y tomando parte, como debe ser, en el movimiento escénico”¹⁶. Los intérpretes realizan bien su papel, desde Pasqua y Kaschmann, hasta el ya célebre Gayarre, en el papel de *Lohengrin*, que desde su popularidad en toda España contribuirá claramente a la difusión de la obra wagneriana en Madrid.

Las declaraciones de Esperanza y Sola ante la obra de Richard Wagner son sin embargo ambiguas y características de gran parte de la crítica. Si bien trata de reconocer el mérito renovador del compositor alemán, su artículo denota una clara desconfianza hacia esta música *revolucionaria*, pero plagada de *errores* relacionados con el tratamiento que Wagner da a la melodía y que le hacen afirmar que “esos recitados sin fin, esas salmodias interminables, esa continua sucesión de sonidos ligados por un hilo melódico punto menos que imposible de coger, esa serie de acordes erizados de disonancias, (...) y dado que, como parece, sean muy del gusto de los sesudos y reflexivos alemanes, no es posible deleiten y agraden a las gentes del Mediodía (...)”¹⁷. A pesar de reconocer el “inmenso talento” de Wagner y sus dotes orquestales, para Esperanza y Sola, la música de Wagner es “nebulosa y pesada”, calificativos

¹⁵ JOAN GOULA (Girona 1843 - Buenos Aires 1917), director y compositor. Realiza sus estudios musicales en Barcelona bajo la dirección del maestro Manent. A partir de 1870, tras su debut como director en el Teatro Imperial de Moscú, realizará una triunfal carrera por las principales ciudades europeas, especialmente alemanas: Berlín, Dresden, Frankfurt, Hamburgo, Karlsruhe, Múnich, Stuttgart. En Madrid dirigirá los estrenos wagnerianos de *Lohengrin* (24/III/1881), *Der Fliegende Holländer* (27/X/1896) y *Die Walküre* (19/I/1899).

¹⁶ *La Ilustración Española y Americana*; n°12; 30 de marzo de 1881; pp. 206-207

¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*; n°12; 30 de marzo de 1881; p. 206

utilizados por muchos intelectuales del momento para definir la *incomprensión* que les produce la cultura germana en general.

El resto de la prensa refleja el claro éxito de la obra wagneriana en Madrid. La *curiosidad* por la obra de Wagner, ya despertada en parte tras el estreno de *Rienzi*, parece consolidarse en el público madrileño. Tanto *El Imparcial* como *El Liberal* lo definen ya como “acontecimiento”¹⁸. El público de Madrid esperaba el estreno “con impaciencia” pues, aunque ya se había estrenado *Rienzi*, “todos sabían que en esta partitura estaba sólo apuntado el estilo del célebre revolucionario de la música”¹⁹. La prensa pone de manifiesto la poca importancia del *Rienzi* frente a la envergadura de *Lohengrin*: “El público de Madrid no conocía a Wagner más que por el *Rienzi*; es lo mismo que decir que no le conocía”²⁰. Pero si bien sólo se conocía una ópera completa del compositor alemán, la Sociedad de Conciertos había ya popularizado, a través de sus audiciones, la obertura de esta ópera. El conocimiento y familiarización por parte de los oyentes madrileños con el comienzo de esta obra repercute positivamente en la recepción y comprensión de un autor que era considerado entonces en España como la *vanguardia* musical. Si a esto se añade una buena interpretación musical y una puesta en escena de calidad, el resultado es un éxito absoluto en Madrid de *Lohengrin*, que llegará a convertirse en la ópera wagneriana más popular en la ciudad.

El Imparcial realiza una interesante diferenciación del público madrileño que acude al Real, relacionando ya lo que será una constante en la recepción wagneriana hasta 1914 en Madrid: la difícil accesibilidad de la obra del Richard Wagner exige una preparación *intelectual* nueva por parte del auditorio, desconocida hasta ahora entre el público aficionado al belcantismo. Esta exclusividad del público wagneriano conformará la tendencia elitista del mismo y el deseo, por parte no sólo de la intelectualidad, sino también de la alta burguesía en general, de unirse a esta nueva *moda* de la música wagneriana. Según *El Imparcial*,

(...) las impresiones del público estuvieron divididas: los muy inteligentes se mostraban entusiasmados y llenos de admiración; los profanos hallaban de una pesadez extraordinaria aquella especie

¹⁸ *El Liberal*, 26 de marzo de 1881 y *El Imparcial*, 25 de marzo de 1881

¹⁹ *El Imparcial*, 25 de marzo de 1881

²⁰ *El Liberal*, 26 de marzo de 1881

de continuo recitado y el predominio constante de la orquesta, que reduce a lugar muy secundario todas las voces de las primeras partes. Los más discretos aguardaban, con mejor acuerdo, oír varias veces la partitura para manifestar su opinión²¹.

La instrumentación wagneriana sorprende de nuevo, como ya ocurriera con *Rienzi*, a críticos y público - “es verdaderamente una riqueza asombrosa de efectos, de combinaciones de timbres de instrumentos”²² – y anuncia la fascinación por la orquestación wagneriana que se traducirá en un rápido despegue en Madrid del sinfonismo, que a principios del siglo XX seguirá avanzando y consolidándose en la capital, para salir de la postración del pasado siglo en este aspecto y ponerse a la altura del resto de Europa hacia los años veinte del siglo XX.

Las decoraciones, de Busato, Bonardi y Valls, siguen la línea tradicional y no representan aún novedades técnicas, pero llaman la atención de la crítica por su *efectismo*, creado gracias a las novedades en luminotecnia. Gómez de la Serna refiere este carácter novedoso, que debió impresionar al público de la época, cuando el empresario Rovira pedía ayuda al conde de Michelena, para conseguir traer desde París “la gran innovación de ‘tres soles eléctricos’”²³ que colocaron uno sobre la escena, otro en donde había estado la lucerna central y el tercero en el pórtico trasero que da a la plaza de Isabel II. La lámpara en incandescencia de Edison, había sido descubierta en 1879 pero, como refiere Arias de Cossío, no aparece prácticamente hasta 1881 en los teatros españoles, coincidiendo con el estreno de *Lohengrin* en Madrid. La prensa se hace eco de estos “soles” eléctricos encargados a París, lo que demuestra que la irrupción de la obra de Wagner en Madrid entra acompañada de toda una parafernalia de adelantos técnicos que contribuyen a crear en torno a la figura y obra del compositor una aureola de *modernidad*. Arias de Cossío explica cómo la escena del célebre *racconto* del tercer acto consiguió su dramatismo plástico gracias a la utilización de la luz sobre el paisaje más que el paisaje mismo: “así, esos árboles a contraluz dan el contrapunto plástico perfecto de una naturaleza cargada de drama y espíritu, para cuya

²¹ *El Imparcial*, 25 de marzo de 1881

²² *El Liberal*, 26 de marzo de 1881

²³ Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976; p.35

representación no había paralelo en la pintura de paisaje de esa época en España”²⁴.

Tras el estreno de *Lohengrin*, Wagner comienza a ser considerado como artista *genial* y sus innovaciones orquestales empiezan a ser estudiadas y asimiladas por los compositores españoles de la llamada Tercera Generación Romántica o Generación de la Restauración²⁵, como FELIPE PEDRELL (1841-1922), RUPERTO CHAPÍ (1851-1909), TOMÁS BRETÓN (1850-1923) o EMILIO SERRANO (1850-1939).

1.4. Españoles en Bayreuth

En 1876 se estrena *Der Ring des Nibelungen* en Bayreuth, hecho que genera una gran expectación en toda Europa y al que sólo acude un periódico español, el *Correo de Teatros*. Sin embargo, en 1882, año del estreno del último drama wagneriano, *Parsifal*, asisten ya a la *meca del wagnerismo*, un pequeño pero influyente grupo de españoles: el crítico barcelonés y difusor de la obra wagneriana en Cataluña, amigo personal de Richard Wagner, JOAQUIM MARSILLACH LLEONART (1859-1883) quien, a raíz de este viaje, publicaría en este mismo año “*Parsifal*”. *Peregrinación a la meca del porvenir*²⁶; el pianista, compositor y director FERNANDO DE ARANDA (1846-1919); el compositor y director TOMÁS BRETÓN (1850-1923) que se encontraba en aquel momento en París; el también compositor MARIANO VÁZQUEZ (1831-1894), que publicaría en 1884 la colección de artículos *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*²⁷; el pintor ROGELIO DE EGUSQUIZA (1845-1915), residente también entonces en la capital francesa; el antropólogo y etnomusicólogo TELESFORO DE ARANZADI (1860-1945) y FRANCISCO TUBINO, que escribe en *La Ilustración*.

En julio de 1889, el grupo de españoles que acuden a Bayreuth para presenciar *Die Meistersinger*, *Tristan und Isolde* y *Parsifal* se compone de los hermanos BORRELL, Félix y José (los llamados *boticarios de Nuremberg*), los compositores RUPERTO CHAPÍ, EMILIO ARRIETA, MARIANO VÁZQUEZ,

²⁴ Arias de Cossío, Ana María: op.cit.; p.186.

²⁵ v. Suárez García, José Ignacio: op.cit.; p. 1905.

²⁶ Marsillach, Joaquim: “*Parsifal*”. *Peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona, Tipografía de Fidel Giró, 1882.

VALENTÍN DE ARÍN, que sería Vicepresidente de la Asociación Wagneriana madrileña a partir de 1911; el director de orquesta Luigi MANCINELLI, que dará un nuevo impulso al wagnerismo madrileño a partir de la década de los noventa; el teósofo JOSÉ XIFRÉ Y HAMER o los pintores MARIANO FORTUNY Y MADRAZO, RICARDO MADRAZO y AURELIANO DE BERUETE, todos amigos de Rogelio de Egusquiza y relacionados con su círculo de influencia, acudirán a su cita con Bayreuth, acompañados del cónsul español en Londres, Sr. AVENDAÑO. Félix Borrell, bajo el seudónimo de F. BLEU, publicará, en agosto de 1892, en las páginas de *El Heraldo de Madrid*²⁸, un detallado relato de este viaje.

En 1896, acudirán a Bayreuth, los músicos FERNANDO CARNICER (1865-1936) y EMILIO TUESTA desde la Academia de Roma y, de nuevo José Borrell acompañado de EMILIO ROY y EVARISTO AUDIBERT, además del futuro diputado republicano RODRIGO SORIANO, que acude como corresponsal de *El Imparcial* y realizará la correspondiente crónica de dicho viaje durante los meses de octubre a abril de 1897, publicándola en el suplemento de los lunes de *El Imparcial*. Este relato será luego recopilado en su libro *La Walkyria en Bayreuth*. En este escrito, publicado en 1898, Rodrigo Soriano define cómo fueron interpretados por la opinión pública aquellos primeros viajes a Bayreuth y compara lo que representaba entonces ser *wagneriano* en España con la aceptación general de la música del compositor alemán en el momento de la publicación de su obra:

Ahora, con efecto, no se discute; se admira. Ir a Bayreuth en 1876 suponía tanto valor como visitar inexploradas regiones; ser wagneriano entonces, era para las relaciones artístico-sociales tan expuesto a disgustos como lo era presumir de revolucionario a fines del pasado siglo; quien regresaba al hogar doméstico cantando el *Lohengrin* o el *Tannhäuser*, movía indignación (...)²⁹.

Entre los asistentes a los viajes a Bayreuth, destaca así la presencia de numerosos pintores, como Egusquiza, Beruete, Mariano Fortuny o Ricardo

²⁷ Vázquez, Mariano: *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*. Prólogo de Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta Central, 1884.

²⁸ *El Heraldo de Madrid*; 8,10,12,14,16,18,20 de agosto de 1892.

²⁹ Soriano, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la meca del wagnerismo*. Madrid, José Quesada, 1898; p.36.

Madrazo que anuncia la vinculación wagnerismo-pintura que analizaremos en el capítulo 3.3.4.1. dedicado a la pintura wagneriana en Madrid.

1.5. Centros de tertulias wagnerianas en Madrid

Hacia 1890, los wagnerianos madrileños contaban entonces con numerosos punto de encuentro en la capital. Se reunían tanto en casas particulares (casa de Conrado del Campo o de Paulino Savirón, estudio de Mariano Benlliure, Agustín Lhardy, Alejandro Saint-Aubin, Félix Borrell), como en concurridos cafés (*Café Español*, *Café Suizo*, *Café de los Nigrománticos*) o restaurantes madrileños (*Casa Lhardy*). Como veremos a lo largo de nuestro estudio³⁰, el círculo formado alrededor del restaurante Lhardy (v. Lám. 1), servirá de aglutinante del movimiento wagneriano de Madrid y actuará como foco de irradiación de la estética wagneriana, alcanzando no sólo el terreno musical, sino sobre todo un amplio abanico de manifestaciones artísticas entre las que destacarán la pintura, la escenografía, la literatura y la filosofía.

1.6. El impulso de Mancinelli

A partir de 1890, el director italiano Luigi Mancinelli será el encargado de la dirección de la Sociedad de Conciertos, sustituyendo a Tomás Bretón. En 1891 estrena en el Teatro Real el final de *Tristan und Isolde* (11 de enero), “Los Murmullos de la Selva” de *Siegfried* (22 de febrero), “La consagración del Grial” de *Parsifal* (1 de marzo) y, la Obertura de *Die Meistersinger* (22 de marzo). En 1892 estrenará, en el Teatro Príncipe Alfonso, la quinta escena de *Die Meistersinger* (17 de enero), la “Entrada de los dioses en el Walhalla” de *Das Rheingold* (31 de enero) y el cuadro segundo del Acto III de *Die Meistersinger* (20 de marzo). En 1893 estrenará en este teatro una “Suite” arreglada para orquesta por él mismo sobre tres fragmentos del tercer acto de *Tristan und Isolde* (22 de enero). La función divulgadora y educativa de Mancinelli, como impulsor de la obra wagneriana en Madrid, fue decisiva. José Borrell recordaría así, años más tarde, cómo la labor del director, “fue inmensa y decisiva para la afición madrileña”:

(...) Se puede decir que en tres años logró lo que no se había conseguido en los treinta de vida que llevaba la orquesta; que el

³⁰ v. Cap. 3.3.7.1.; pp. 243-248.

público se interesara por las obras sinfónicas maestras y mostrara deseo de conocer la moderna producción; educó y moldeó a la afición madrileña, la hizo apta para que en lo sucesivo estuviera bien dispuesta a oír la buena música orquestal y además fue el primer director que se interesó verdaderamente por la propaganda del wagnerismo; si no hubiera sido por él, regularmente la audición del gran repertorio de Wagner se hubiera retrasado en bastantes años³¹.

1.6.1. Estreno de *Tannhäuser*

Dirigido por Luigi Mancinelli, se estrena el 22 de marzo de 1890 en el Teatro Real de Madrid, con un total de 71 funciones, la ópera wagneriana *Tannhäuser*, cuyo estreno absoluto había tenido lugar en Dresde en 1845. El papel protagonista es interpretado por Benedetto Lucignani, *Venus* es representado por Teresa Arkel, Morelli hace las veces de *pastor*, Dufriche interpreta a *Wolfram von Eschenbach*, Joaquín Vanrrell a *Walther von der Vogelweide*, Antonio Ponsini a *Reinmar von Zweter*, Giuseppe Carlo Ziliani a *Heinrich der Schreiber* y el resto del reparto corresponde a Rossi (*Hermann*) y a Tanci (*Biterolf*). La dirección escénica corre a cargo de Eugenio Salarich.

Luigi Mancinelli aparece en la prensa como el gran triunfador de esta dirección orquestal. En palabras de Peña y Goñi,

(...) nadie como el autor de *Cleopatra* podía intentar tan importante estreno, y merced a la autoridad del maestro y de los sentimientos de admiración y de respeto que le unen al público de Madrid, ha podido (...) entrar en el repertorio del Regio coliseo la ópera de Wagner, y señalar una fecha que quedará³².

Dentro del grupo de intérpretes destaca la *Venus* Arkel, cuya interpretación es definida como “extraordinaria” y “magistral”³³ y deja en la sombra al *Tannhäuser* Lucignani. El resto del cuadro de cantantes, así como la masa coral, interpretan la obra wagneriana correctamente.

El acontecimiento wagneriano va cobrando cada vez mayor importancia social, la *curiosidad* inicial se transforma en verdadero *interés*, y la crónica del estreno wagneriano empieza a ocupar las primeras páginas de los periódicos, acompañado por el comentario musicológico o introductorio de la obra

³¹ Borrel Vidal, José: *Setenta años de música (1876-1936): impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Prólogo de Conrado del Campo. Madrid, Editorial Dossat, 1945; pp. 57-58.

³² *La Época*, 23 de marzo de 1890

³³ *La Época*, 23 de marzo de 1890

wagneriana. *La Época* es un buen ejemplo de ello, publicando, en la pluma de Antonio Peña y Goñi, no sólo la crónica al estreno sino un extenso comentario que, escrito en estilo ameno y con clara intención divulgativa, demuestra el profundo conocimiento que de Wagner tenía este musicólogo.

Esperanza y Sola, desde *La Ilustración Española y Americana* publica un extenso artículo en el que, tras resumir la historia de la primera representación en París (con su famosa *silba* por parte del público asistente) y en Alemania, reconoce este éxito en Madrid, a pesar de que la escenografía deja mucho que desear y, atribuye a la incultura reinante del regio coliseo los errores históricos en los que se incurrieron, explicándose así cómo “en las cacerías de los landgraves de Turingia, a principios del siglo XIII, los caballos llevaran sillas inglesas, como pudiera gastarlas en las carreras de caballos de Hayde Park el más refinado *sportsman* (...)”³⁴. A pesar de los anacronismos mencionados, inaceptables en aquella época, las decoraciones llaman la atención por su calidad técnica, y son obra del que se convertirá, a comienzos del siglo XX, en el *escenógrafo wagneriano madrileño* por excelencia: AMALIO FERNÁNDEZ (1859-1928). Si bien guiado aún por Busato, Amalio pone ya aquí de manifiesto, como afirma Arias de Cossío, un extraordinario dominio de los secretos de la perspectiva: “el volteo de los tres arcos está magníficamente resuelto, exactamente igual que la pared en esquina de la estancia”³⁵.

Respecto a la música en el *Tannhäuser* de Wagner, la opinión que sobre ella tiene Esperanza y Sola, sigue mostrando rasgos de conservadurismo:

En el *Tannhäuser* (...) hay dos tendencias esencialmente distintas: aquella en que se respetan, mejorándolos, los moldes y los procedimientos de la verdadera ópera, tal como la entendieron Mozart, Rossini y Meyerbeer, y la en que Wagner, haciendo directa e inmediata aplicación de sus doctrinas, inicia claramente el camino que había de recorrer hasta la negación de la melodía (...)”³⁶

1.6.2. Estreno de *Meistersinger von Nürnberg*

³⁴ *La Ilustración Española y Americana*, nº14; 15 de abril de 1890; p. 230.

³⁵ Arias de Cossío, Ana María; op.cit.; p.187.

³⁶ *La Ilustración Española y Americana*; nº 14; p. 230.

En la temporada 1889-90, Ramón Michelena anuncia el estreno de *Los Maestros Cantores* pero el estreno no llegará a producirse hasta el 18 de marzo de 1893. En octubre del 1892 comienzan los ensayos en el Teatro Real de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Para comienzos de 1893 se esperaba que la obra estuviese dispuesta para el estreno, pero la negativa del tenor De Marchi para interpretar su papel de Walter creó un problema que estuvo a punto de acabar con la inminencia de la representación inaugural. Este hecho, relatado por José Altabella³⁷, irritó a los defensores de Wagner y provocó una anécdota significativa de la pasión con la que se vivía en este momento el fenómeno wagneriano en la capital:

Esto enfureció a los wagnerianos más exaltados, entre los cuales se encontraban Félix Borrell y Telesforo de Aranzadi, quienes idearon una treta para contrarrestar la citada demora. Mandaron imprimir cientos de octavillas, en papel de color, y por la noche, como cuenta José Altabella, las metieron escondidas bajo las capas. Valiéndose de la connivencia del tenor Tamango, mientras se representaba “La forza del destino” y con la asistencia de la familia real, los dos confabulados lanzaron sus hojas desde las alturas, ante la estupefacción de los espectadores. Se armó un revuelo inmenso; había cierta tensión por razones políticas, ya que había llegado a Madrid aquella mañana el político republicano Nicolás Salmerón y sus correligionarios le habían preparado un recibimiento. La policía del Teatro Real creyó habérselas con unos agitadores, relacionados con la manifestación de la mañana, y llevaron a prevención a Borrell y a Aranzadi... Todo se arregló en unas horas, cuando se identificaron los citados y se vio el contenido de las hojas que decía textualmente:

El público desea oír
Los Maestros Cantores
Antes de terminar esta temporada
¡¡¡Aunque sea sin tenor!!!³⁸

Los wagnerianos madrileños lograron su objetivo y al día siguiente del *escándalo* citado, Lhardy invitaba en su casa a sus amigos Luigi Mancinelli y Félix Borrell.

Así, el 18 de marzo de 1893, con un total de 26 funciones, se estrena en el Teatro Real *Die Meistersinger von Nürnberg*, bajo la dirección orquestal

³⁷ Altabella, José: *Lhardy. Panorama histórico de un restaurante romántico. 1839-1978*. Madrid, Imprenta Ideal, 1985.

Luigi Mancinelli, Pérez y Carbonell. El reparto es el siguiente: los roles femeninos son representados por la soprano Eva Tetrazzini (en el papel de *Eva*) y la mezzo Cesira Pagnoni (*Magdalena*); en los masculinos, contamos con la presencia de Delfino Menotti (*Hans Sachs*), Alfonso Mariani (*Veigt Pogner*), José Tanci (*Kuntz Vogelsang*), José Fúster (*Konrad Nachtigall*), Antonio Baldelli (*Beckmesser*), Sr. Cioni (*Fritz Kothner*), Giuseppe Zilliani (*Balthasar Zorn*), José Vivó (*Ulrich Eisslinger*), Alessandro Apollo (*Moser*), Pablo López (*Hermann Ortel*), Sr. Barba (*Hans Schwarz*), Martín Verdaguer (*Hans Foltz*), Francesco De Marchi (*Walther von Stolzing*), Enrico Giannini (*David*) y Giuseppe Rapp (*Sereno*).

Salvo Gianini, “que por calamidad y por partiquino malo fue protestado, todos los artistas cumplieron bien”³⁹. Una vez más, el “héroe” de la jornada fue Mancinelli, siendo éste obsequiado al final de la misma no sólo con coronas de flores y regalos sino, sobre todo, con “manifestaciones de delirante entusiasmo”⁴⁰ por parte del público presente.

La afluencia de público sorprendió a los cronistas ya que, en palabras de El Abate Pirracas, “el teatro estaba lleno de bote en bote”⁴¹. Este cronista, como todos aquellos que hacen crítica sobre la obra de Wagner, cita a Peña y Goñi como referencia absoluta en el wagnerismo madrileño de la época. Admite no comprender del todo la música moderna del compositor alemán y encuentra exagerada el apasionamiento y la “chifladura wagneriana” de muchos, pero sin atreverse a criticar la obra del alemán por miedo, en parte, a enfrentarse con Peña y Goñi, con el que no quiere “entrar en discusiones” porque “sabe de todo muchísimo más que yo”⁴².

La prensa cita⁴³ el libro de Peña y Goñi recién publicado: *Los maestros cantores*⁴⁴ y evidencia la dificultad intelectual que representa la obra wagneriana, incluso para los mismos críticos musicales. Wagner se considera

³⁸ Altabella, José: *Lhardy. Panorama histórico de un restaurante romántico. 1839-1978*. Madrid, Imprenta Ideal, 1985; p.131-132.

³⁹ *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893

⁴⁰ *El Imparcial*, 19 de marzo de 1893

⁴¹ *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893

⁴² *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893

⁴³ cfr. *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893

⁴⁴ Peña y Goñi, Antonio: *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid, Imprenta José María Ducazcal, 1893.

la vanguardia del momento y, como tal, todos aquellos que quieran demostrar cultura elevada, deben mostrarse partidarios de su música.

Así, El Abate Pirracas nos da a entender, desde *El Heraldo de Madrid*, cómo incluso, a veces, la pretendida exclusividad elitista de los que se hacen pasar por wagnerianos se corresponde más con un deseo de pertenecer a la “aristocracia” del arte lírico que con un conocimiento profundo de la obra wagneriana:

(...) los sabios, los escogidos, de esos que creen formar en Madrid la aristocracia del arte lírico y entre los que veo yo figurar algunos zoquetes muy grandes, acreditados de necios y presuntuosos, y donde también hay hombres de los talentos de Mancinelli, Peña y Goñi y el notable paisajista y simpático burgués Agustín Lhardy⁴⁵.

Los Maestros es recibido con absoluto júbilo por el público del *paraíso*, es decir, por el público burgués *cultivado*, frente a la aristocracia, que parece presentar problemas a la hora de seguir la trama musical wagneriana.

El 30 de abril de 1894, Francisco Giner de los Ríos publica en el *Boletín* de la Institución de Libre Enseñanza, un artículo titulado “La música romántica y la música simbolista”, en el que llama la atención sobre los paralelismos observados entre la música de Wagner con el *Simbolismo*, pues su concepción del drama lírico “parece corresponder en la música al simbolismo de los decadentistas”⁴⁶.

1.7. Estreno de *Der Fliegende Holländer*

La primera puesta en escena en Madrid de *Der fliegende Holländer* tiene lugar el 27 de octubre de 1896, bajo la dirección musical de Joan Goula. Contará con un total de 10 funciones y los principales intérpretes son los siguientes: Bendaazzi y Lavin en los roles femeninos; en los masculinos Stampanone, Tanci, Blanchart (en el papel del *Holandés*) y Rossi. Luis París es el encargado de la dirección escénica y los decorados corren a cargo de Busato y Amalio Fernández.

⁴⁵ *El Heraldo de Madrid*, 20 de marzo de 1893

⁴⁶ Giner de los Ríos, Francisco: “La música romántica y la música simbolista” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 30 de abril de 1894, XVIII, 409, pp. 119.

Alejandro Saint-Aubin, desde el *Heraldo de Madrid*⁴⁷, realiza una extensa crítica del acontecimiento, en la que resalta las dificultades de la puesta en escena. Alaba el acierto general en perspectiva y color de Amalio y Busato y aplaude la dirección escénica de París por “haber roto en la colocación del coro la clásica herradura y media luna”, apareciendo en todas las escenas la “masa artísticamente distribuida y dando idea exacta de la realidad”. Sin embargo, critica el entorpecimiento de la “complicadísima maquinaria”:

Un barco *corpóreo*, cuyo peso excede de sesenta arrobas, aparece desde el fondo y cruza la escena, deteniéndose cerca de la embocadura en el primer acto y acaba por sumergirse en el fondo de las olas. Un verdadero mar de telas para imitar las ondas que se abren al paso de aquella mole y una complicadísima maquinaria para que el barco, imitando la realidad, tenga cabeceo y vaya al foso al terminarse la ópera. Tales son las dificultades que no han temido arrostrar la nueva empresa, demostrando con ello su propósito de ganar el favor del público y sus alientos para la campaña artística inaugurada anoche⁴⁸.

Saint-Aubin, que será incondicional admirador de Luis París y de Amalio Fernández a partir del estreno de *Die Walküre* en 1899 y, sobre todo, a lo largo de los primeros quince años del siglo XX, reprocha aquí a París la precipitación con la que se organizó la puesta en escena del *Holandés*. La “invención de los cilindros para imitar las olas” resulta poco convincente y el “boquete por donde sale el barco”⁴⁹, mal disimulado.

En cuanto a la música, el crítico alaba la orquesta y su dirección a cargo de Goula, el papel desempeñado por Blanchart como *Holandés errante*, y la actuación de los coros, en especial la interpretación del *Coro de las hilanderas*.

La recepción de la música por parte del público del Real parece sin embargo aún dividida entre wagnerianos y antiwagnerianos, aunque parece evidente que las innovaciones instrumentales, y especialmente tímbricas, continúan *calando* en la mayor parte de los asistentes al regio coliseo.

El diario *El Imparcial* refiere la actitud del público como “fría, disciplente” e incluso, en ocasiones, “hostil”, haciendo referencia a la ambigua recepción de la obra:

⁴⁷ *Heraldo de Madrid*, 28 de octubre de 1896. (Desde el 2 de mayo de 1893, este diario pasará a llamarse simplemente *Heraldo de Madrid*, eliminando el artículo indeterminado en su título)

⁴⁸ *El Heraldo de Madrid*, íbidem.

⁴⁹ *Heraldo de Madrid de Madrid*, íbidem.

Al lado de páginas de inmortal belleza, de soberana inspiración, como el dúo de *Senta* y el *Holandés*, como la balada, como el scherzo de las hilanderas, hay otras en las que se advierte la fatigosa labor del que trabaja sujetando sus creaciones a cánones estrechos y mezquinos⁵⁰.

Saint-Aubin hace también referencia a esta irregular recepción del *Holandés*, cuando afirma que “casi por completo el acto tercero parece de otro autor” y opina que “los wagneristas à outrance” deben considerarla “como un medio de propaganda para completar la conquista de las que no han podido pasar de las dulzuras del *bel canto*”. El crítico encuentra paralelismos en la partitura con Meyerbeer (como en la primera frase del barítono en el dúo del acto segundo) o con Rossini (en los recitativos).

1.8. Primera visita de Richard Strauss a Madrid

En 1898, Richard Strauss visita Madrid y dirige los días 27 de febrero, 6 y 13 de marzo a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso un fragmento wagneriano: la Obertura de *Meistersinger von Nürnberg*. Tanto en el primer concierto, como en el último, fue la propia Pauline Strauss la que interpretó diversos Lieder de Strauss, la “Oración de Elisabeth” de la ópera *Tannhäuser* y la “Muerte de Tristán Isolda” wagneriana. En una carta dirigida a su padre, de fecha 24 de febrero de este mismo año, relata su viaje a Madrid, narrando sus impresiones del trayecto desde San Sebastián hasta Madrid y el efecto que le produce la capital, desde el desagradable clima hasta los magníficos cuadros de Velázquez que encierra el Museo del Prado. Describe también la positiva impresión que le causa la Orquesta de la Sociedad de Conciertos y la reacción de júbilo que provoca el ensayo, bajo su dirección, de un fragmento wagneriano: el Preludio a *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Donnerstag, Madrid [24. Februar 1898]

Lieber Papa,

Wir sind Dienstag fahrplanmäßig und nach herrlicher Reise durch Spanien wohlbehalten und munter angekommen. Als wir in der Nähe der Grenze erwachten (bei Bayonne), hatten wir wunderbaren Ausblick auf das Meer. Von Sebastian an durch

⁵⁰ *El Imparcial*, 28 de octubre de 1896

schneebedeckte Pyrenäen mit herrlichen Tälern und Hochtälern in die kastilianische Hochebene herab an Burgos vorbei mit weithin sichtbarer Kathedrale war die Reise sehr eigenartig, die ganze Landschaft hat durchweg großartigen wilden Charakter.

Madrid ist eine großangelegte Stadt sehr unwirtlichen Charakters, mit scheußlichem Klima, die Sonne scheint allerdings strahlend, aber dazu bläst ein ekelhafter, trockener Nordost einem den Kalkstaub in die Bronchien. Im Museum sah ich heute schon herrliche Velasquez, von denen man gar keinen Begriff bei uns hat.

Orchester, wie alle im Süden, recht gut, besser als in Barcelona. Quartett sehr gut, Holzbläser anständig, Blech sehr mäßig. Hörner ganz schlecht. Ich habe schon „Don Juan“, „Lohengrin“ und „Meistersinger“ probiert, nach meiner Direktion des letzteren ist heute das Orchester in großen Jubel ausgebrochen.

Programm für Sonntag:

Beethoven

Strauss: Vier Lieder mit Orchester - „Don Juan“ - Drei Lieder mit Klavier

„Lohengrin“, „Meistersinger“ (Vorspiele).

Heute abend gehen wir in die Oper („Barbier von Sevilla“), Sonntag Stiergefecht, leider gleichzeitig mit meinem Konzert, Nachmittag von 3 bis 5 Uhr.

In Paris war's recht amüsan; wir haben Zola ins Palais de la Justice anfahren sehen und vor dem Palais waren viele Schutzleute, von dazugehörigem Volk keine Spur. Man vermutet in Paris, daß Zola zu einem Jahr Gefängnis verurteilt werden wird.

Die Pariser haben nach acht Tagen die Teilnahme an dem Prozeß aufgegeben.

[Richard Strauss]⁵¹

⁵¹ Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (1882-1906)*. Edición de Willi Schuh. Zürich, Atlantis Verlag, 1954; pp. 208-209. [Traducción: "Jueves 24 de febrero de 1898. - Querido papá: Tal y como habíamos previsto, llegamos el martes con mucho ánimo a Madrid, tras un hermoso viaje por España. Despertamos cuando nos aproximábamos a la frontera (cerca de Bayonne), disfrutando así de una maravillosa vista al mar. Bajamos desde San Sebastián, a través de los nevados Pirineos y de preciosos valles, hasta la meseta castellana, pasando por Burgos y viendo de lejos su magnífica catedral. El viaje nos llamó la atención, pues todo el paisaje poseía un increíble carácter salvaje. Madrid es una ciudad grande y poco industrial, con un clima espantoso: el sol brilla a raudales, pero a éste le acompaña un viento asqueroso y seco del norte que parece meterle a uno la cal en los bronquios. Hoy vi en el Museo fantásticos cuadros de Velázquez, desconocidos en Alemania. - La orquesta, como todas las orquestas del sur, sonó bastante bien, mejor incluso que en Barcelona. El cuarteto muy bien, el viento madera aceptable, el metal muy regular, los cuernos muy mal. Ya he ensayado *Don Juan*, *Lohengrin* y *Los Maestros*. Finalizada mi dirección del ensayo de *Los Maestros*, la orquesta irrumpió en gran júbilo. El programa para el domingo es el siguiente: Beethoven [Quinta Sinfonía]; Cuatro *Lieder* con orquesta (Strauss); *Don Juan* (Strauss); Tres *Lieder* con piano (Strauss); Preludios de *Lohengrin* y de *Los Cantores* [Wagner]. - Esta noche iremos a la Ópera (*Barbero de Sevilla*), el domingo corrida de toros que desgraciadamente coincide con mi concierto, de tres a cinco. - En París lo pasamos muy bien. Vimos pasar a Zola cuando se dirigía al Palacio de Justicia y ante el Palacio no veíamos más que protección oficial: la gente de a pie brillaba por

1.9. Estreno de *Die Walküre*: 19 de enero de 1899

Bajo la dirección musical de Joan Goula y cantada íntegramente en castellano, en versión de José Juan Cadenas y Luis París, se estrena el 19 de enero de 1899, *Die Walküre*, la primera jornada de *Der Ring der Nibelungen* en el Teatro Real de Madrid. El estreno cuenta con el siguiente reparto femenino: Gilboni (*Brünnhilde*), Fons (*Sieglinde*), Blasco (*Fricka*) y las *walkyrias*, representadas por Blasco (*Rossweisse*), Benimeli (*Waltraute*), Dahlander (*Schwertleite*), Gilboni (*Gerhilde*), Gardetta (*Grimgerde*), Gasull (*Siegrune*), Montenegro (*Helmwige*) y Oliva (*Ortlinde*). Los roles masculinos son encarnados por Angioletti (*Siegmund*), Riera (*Wotan*) y Calvo (*Hunding*).

La expectación ante el estreno es grande, fomentada ya desde 1898 gracias a la labor de músicos como José Lassalle quien, con el objetivo de divulgar la obra de Wagner en Madrid, publicaba un “ensayo crítico” titulado *La Walkiria*⁵² (v. Lám. 2). En el prólogo de la obra, Lassalle reconocía el “culto” que “profesa a Wagner, creyendo “llenar una necesidad” con la publicación de su escrito, “puesto que la apreciación de una obra como *La Walkyria* necesita alguna preparación por parte del auditorio”⁵³. Mostrando una actitud revisionista, el director pretendía desmitificar las falsas ideas que sobre Wagner tenía gran parte del público madrileño, explicando exhaustivamente el argumento de la obra y acercando el “portento artístico”⁵⁴ de *La Walkyria* al grueso del público:

Al explicar detalladamente el argumento de la obra, pretendo desterrar los funestos libretos explicativos llenos de errores y faltos muchos de ellos, la mayoría, de un poco de gusto; y tan breves, que son insuficientes para dar al lector un conocimiento, no exacto, ni siquiera aproximado de la forma, ni aun casi del fondo. (...) Para terminar sólo pido indulgencia, pues en este pequeño estudio no hay más que un entusiasmo, grande, mucha voluntad y un deseo vivísimo de contribuir con él, en microscópica parte, a la vulgarización de la obra wagneriana en España⁵⁵.

La labor formativa de la prensa que anuncia el estreno como *gran acontecimiento* e incluye síntesis argumentales la víspera de la representación

su ausencia. Se rumorea en París que Zola será condenado a un año de cárcel. - Pasados ocho días de juicio, los parisinos han perdido el interés por el proceso]

⁵² Lassalle, José: *La Walkiria. Ensayo crítico*. Madrid, Imprenta Teresiana, 1898.

⁵³ Lassalle, José: op.cit. ; p.5.

⁵⁴ Lassalle, José: op.cit.; p.6.

(*El Correo*, *El Imparcial*, *La Época*, *Heraldo de Madrid*) o explicaciones de la partitura (Ricardo González desde *La Correspondencia de España*), aumenta el interés por la obra. Por otra parte, Félix Borrell pronuncia, un día antes del estreno (el 18 de enero) una conferencia divulgativa en el Ateneo madrileño relativa a *La Walkyria*, en la que no sólo expone el argumento de la obra, sino que detalla la simbología de toda la Tetralogía, explica los pormenores de la partitura y refiere la historia de la recepción de la obra en el resto de Europa, acompañando sus explicaciones con un “aparato de proyecciones”⁵⁶ que muestra las decoraciones utilizadas en Bayreuth y en otras ciudades europeas.

Musicalmente, la primera muestra del *Anillo de los Nibelungos* en Madrid despierta cierta extrañeza por la *modernidad* de la partitura y la fuerte carga simbólica, que difiere mucho del repertorio wagneriano anterior. Mientras el tercer acto (especialmente La Cabalgata de las Walkyrias) provoca absoluto júbilo en el *Paraiso*, es recibido con cierta frialdad por el resto del auditorio, al tiempo que el segundo acto es unánimemente definido como “monótono” y *poco comprensible*, pues “no contiene”, como refiere José Arimón, “ninguno de esos fragmentos que desde luego se apoderan del ánimo del que escucha”⁵⁷. Norberto González, desde *El Correo*, atribuye esta incomprensión, a la carencia de “educación especial que se necesita para apreciar debidamente las bellezas de Wagner”, por lo que, según él, solamente “los verdaderos inteligentes”⁵⁸ prorrumpieron en aplausos. La dirección orquestal a cargo de Joan Goula es acogida con general beneplácito pero sin excesivo entusiasmo. La interpretación vocal parece convencer más, sobresaliendo los nombres de las *walkyrias españolas*, como Concepción Dahlander (que a partir del estreno de *Siegfried*, en 1901, se convertirá en favorita del público).

La Walkyria se estrena en Madrid en versión castellana adaptada al canto. A pesar de la dificultad interpretativa de dicha versión, la traducción de José Juan Cadenas y Luis París es sin embargo alabada por la casi totalidad de la prensa. *La Correspondencia de España* destaca su fidelidad al texto original, “bien distinta de las adaptaciones italianas, en las cuales las ideas del autor

⁵⁵ Lassalle, José: op.cit.; p.6-7.

⁵⁶ *El Correo*, 19 de enero de 1899

⁵⁷ *El Liberal*, 20 de enero de 1899

están desnaturalizadas y envilecidas lastimosamente”, gracias a la cual los traductores conservan “toda su intensidad trágica” y “poética grandeza”⁵⁹. El final de la escena tercera (La Escena de la Primavera) del Primer Acto, definido por José Arimón desde *El Liberal* como “preciosidad literaria”⁶⁰, provoca particular admiración, por lo que *El Correo* publica dicha escena, dos días después del estreno, en primera página.

El aspecto que desata mayor interés y provoca mayor admiración es, indudablemente, la escenografía. Tanto el director de escena, Luis París, como los escenógrafos Giorgio Busato y Amalio Fernández, son llamados varias veces al proscenio tras la representación. Enrique Sepúlveda, desde *La Época*, da cuenta detalladamente, de la complejísima maquinaria utilizada por Luis París para llevar a cabo un arriesgado proyecto (llevado a cabo tras un mes de trabajo intenso) que pretende elevar el arte escenográfico al nivel *européo*. Para producir el efecto *real* del *galope* en La Cabalgata de las Walkyrias, se utilizan caballos modelados en barro y vaciados después sobre las armaduras,

(...) compuestas de una tabla de pino colocada sobre espigones de hierro forjado que ofrecen la forma de las patas del animal. Las ruedas de la plancha que sostiene al caballo son de doble garganta y encajan en un carril superior y otro inferior, de suerte que es imposible que se desvíen, y que el caballo se caiga. Un freno regula la velocidad total. La ondulación de los carriles está calculada de manera que a cada subida de un caballo corresponda la bajada de otro. Así se produce el efecto exactísimo del *galope*⁶¹.

Los efectos de luces sorprenden por su efectismo y por su novedad (ver Lám. 3):

La ilusión de la distancia, por la que *parece* atraviesan por el cielo las Walkyrias, se consigue con una ingeniosa combinación de un doble velo de tul negro, que cubre los 16 metros de la escotadura (...) y un aparato eléctrico de proyecciones que simulan nubes de todas formas y de mil distintos tonos de color. El movimiento giratorio de ese aparato produce la sensación del “alejamiento” de las figuras⁶².

⁵⁸ *El Correo*, 20 de enero de 1899

⁵⁹ *La Correspondencia de España*, 20 de enero de 1899

⁶⁰ *El Liberal*, 20 de enero de 1899

⁶¹ *La Época*, 19 de enero de 1899

⁶² *La Época*, 19 de enero de 1899

Un sofisticado sistema de *vapor de agua*, traído desde París, es utilizado para producir el espectacular círculo de fuego de la escena final del tercer acto:

(...) Es el vapor de agua, a baja presión, esparcido a través de aparatos especiales, y coloreado por aparato de proyección que *imitan* las llamas, el que produce el asombroso espectáculo de aquella inmensa hoguera encendida por Wothan [sic] para proteger el sueño de Brunequilda [sic]. El generador que abastece de vapor de agua a las cañerías por las decoraciones extendidas, se instala en lugar aislado, y muy lejos de la maquinaria general. El efecto de la coloración del vapor de agua es asombroso realmente⁶³.

A pesar de la artística espectacularidad de las innovaciones escénicas, la prensa refleja también, irónicamente, el excesivo gasto derivado de la compleja maquinaria:

Maquinaria *bota fumeiro*: 15.000 francos
Puente para la cabalgada: 3.800 pesetas
Decoraciones del acto primero: 2.600 ídem.
Ídem del tercero: 6000 ídem.
Sin incluir arreglo de practicables y otros gastos⁶⁴

Por otra parte, la exorbitada atención hacia la escenografía es observada con preocupación, pues anuncia el *nuevo* interés del público por el *elemento visual* del drama lírico:

(...) Un público cuya principal preocupación era la *mise en scène*, que si bien tiene una gran importancia en las artes del teatro por cuanto predispone favorablemente la atención del espectador, no es, sin embargo, ni puede ser jamás, el fin esencial y definitivo en la representación escénica⁶⁵.

Sin embargo, Ricardo Blasco, desde *La Correspondencia*, al tiempo que refiere el “artístico cartel” realizado por Mariano Benlliure para el estreno, destaca el esfuerzo realizado por músicos, escritores y pintores en pro de la *fusión de las artes y de obra total* (*Gesamtkunstwerk*) wagneriana:

De tal conjunto de esfuerzos no puede menos de esperarse un resultado que constituya la gran obra de arte, tal y como la concebía Wagner en su genial concepción del drama lírico, por la íntima unión de la poesía, la música y la plástica⁶⁶.

⁶³ *La Época*, 19 de enero de 1899

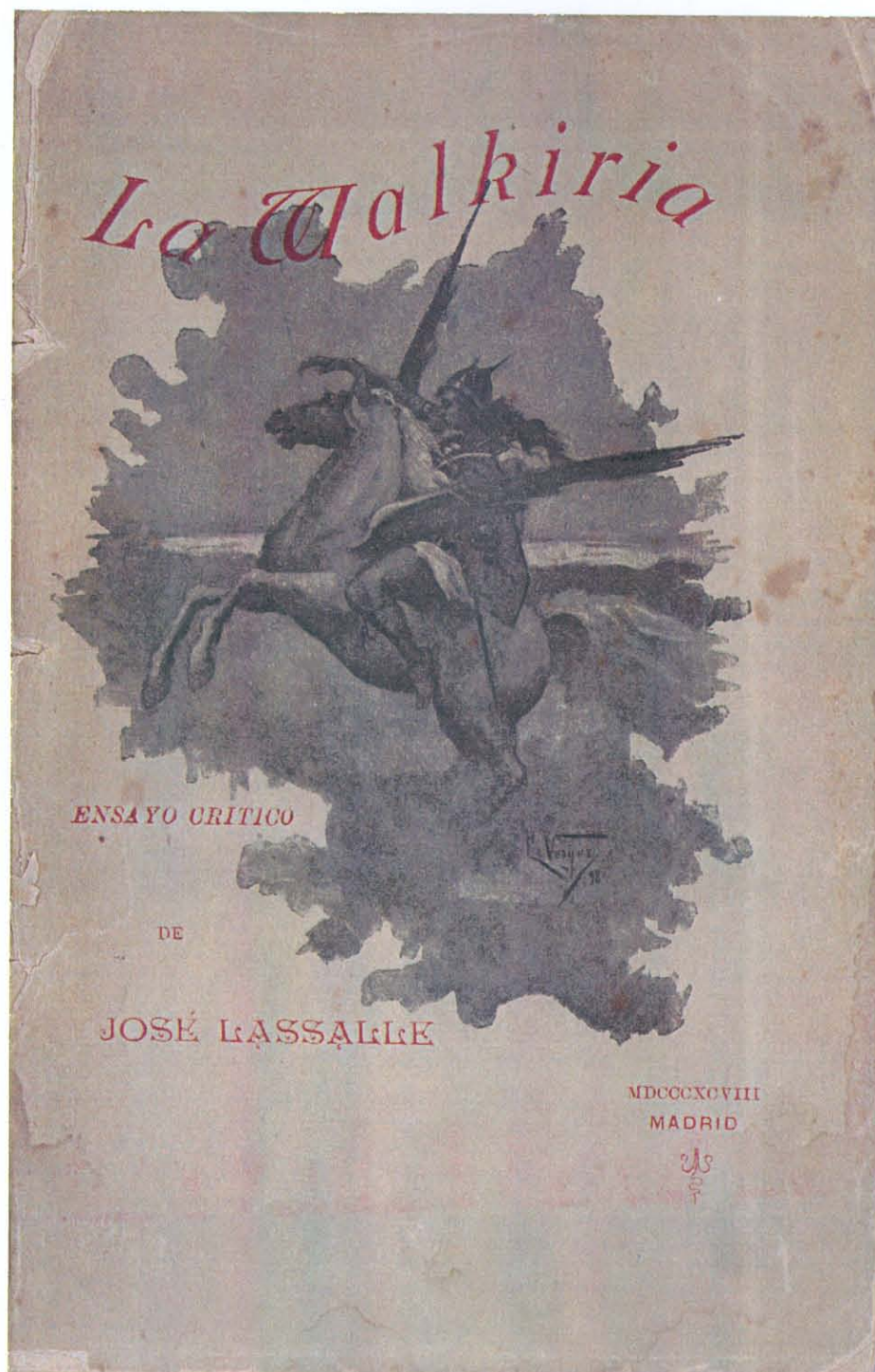
⁶⁴ *Heraldo de Madrid*, 20 de enero de 1899

⁶⁵ *El Correo*, 18 de enero de 1899

⁶⁶ *El Correo*, 19 de enero de 1899

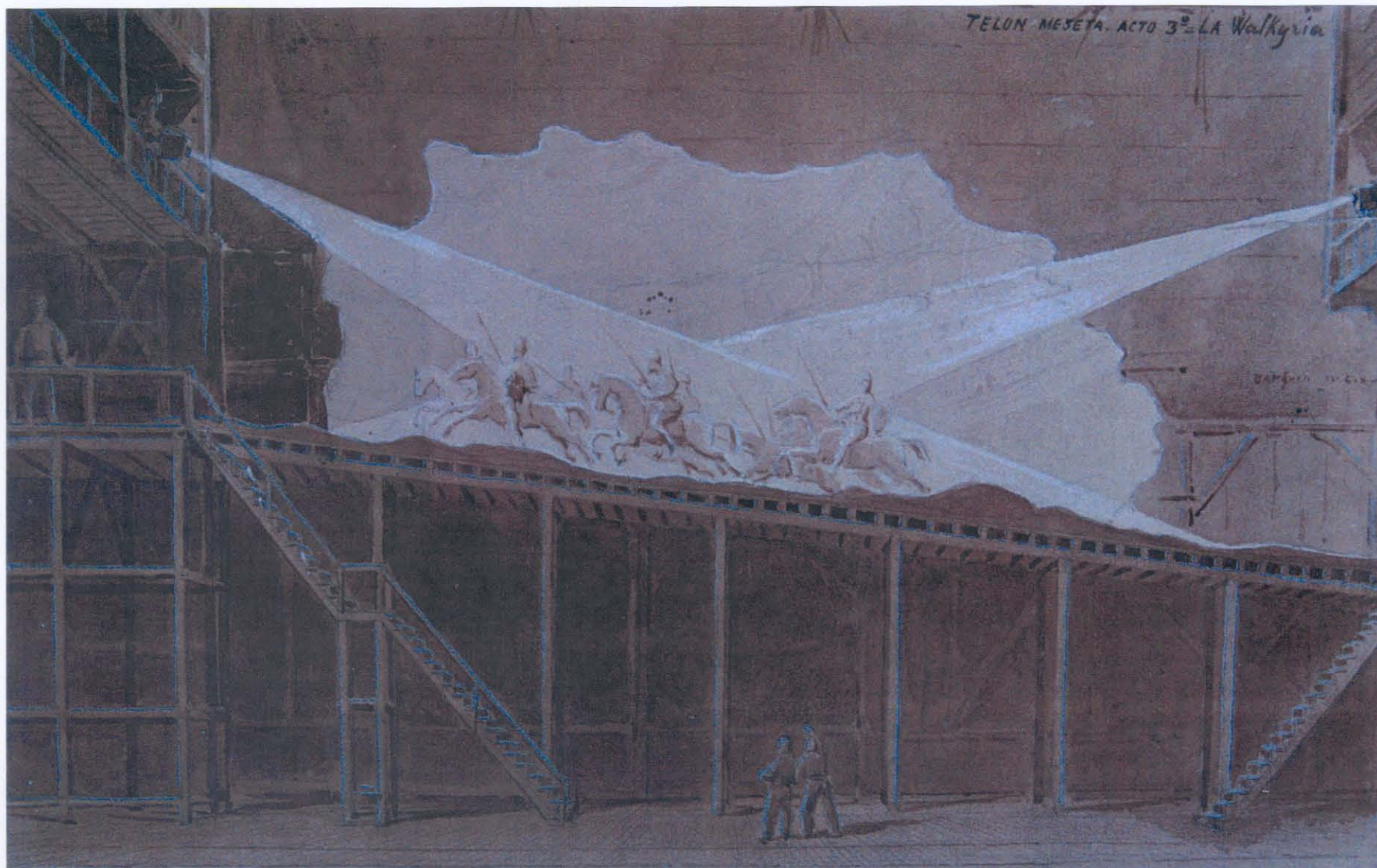


Lám. 1
Restaurante Lhardy, Carrera de San Jerónimo, nº 8.
punto de encuentro de los wagnerianos madrileños.



Lám. 2

Portada de *La Walkyria* de José Lassalle. Madrid, Imprenta Teresiana, 1898.



Lám. 3

Boceto de Giorgio Busato y Amalio Fernández para el estreno de *La Walkyria*

2. El camino hacia la *apoteosis wagneriana* (1900-1911)

2.1. El cambio de siglo: Luis París, un *wagneriano* al frente del Teatro Real

El wagnerismo es ya en España, a principios del siglo XX, un fenómeno social consolidado del que se hace eco la prensa del momento. Significativa es, al respecto, la alegórica caricatura publicada en *La Música Ilustrada* el 15 de agosto de 1900 (ver Lám. 4), realizada por el dibujante FERRÁN XUMETRA (1865-1920), ilustrador wagneriano habitual en esta revista. Titulada “El triunfo de Wagner (Gran combate musical)”, vemos en ella a los personajes de las óperas del compositor alemán (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* o la Tetralogía *Der Ring des Nibelungen*) quienes, en su lucha desde el mar, derrocan triunfal y definitivamente a la escuela italiana, representada por los protagonistas de las óperas *La Sonnambula* e *I Puritani* de VICENZO BELLINI (1801-1835) y *La Traviata*, *Il Trovatore* y *Rigoletto* de GIUSEPPE VERDI (1813-1901) que, junto con otras muchas obras belcantísticas, habían monopolizado el panorama operístico español durante gran parte del siglo XIX. También se observa la popularidad de Wagner en acontecimientos como los Carnavales madrileños, celebrados en el Parque del Retiro, que en 1900 otorgará el Primer Premio al Sr. Regueira, disfrazado de *Lohengrin* (ver Lám. 5) y acompañado de su bicicleta que “desaparecía bajo el plumaje de un gran cisne muy bien presentado”¹.

Las dos primeras décadas del siglo entrante van a presentarse como continuación del siglo anterior, al tiempo que la música irá cobrando cada vez mayor importancia y mayor peso social en Madrid. A través del wagnerismo, este peso aumentará, hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, de manera vertiginosa, contribuyendo de manera decisiva a la *regeneración* musical en la capital. A partir de 1900, la presencia iconográfica de Richard Wagner en las portadas de las revistas culturales es cada vez más frecuente (v. Láms. 6-8).

¹ *Blanco y Negro*, 3 de marzo de 1900; p.11.

LUIS PARÍS (Madrid 1865-1936)

El director de escena y musicógrafo LUIS PARÍS es, desde 1896, el director artístico del Teatro Real (v. Láms. 11-13). Entusiasta wagneriano, traductor al castellano de las obras de Wagner, contribuirá de manera decisiva a la divulgación y asentamiento en Madrid de la obra del músico alemán durante los quince primeros años del siglo XX.

La revista musical madrileña *El Teatro*, en su nº12, correspondiente a octubre de 1901, publica un interesante artículo redactado por el mismo París que incluye una fotografía suya que habla por sí sola. Nos muestra al director de escena trabajando en su despacho, compuesto éste por un sencillo escritorio de madera, donde escribe de espaldas a la pared. En ella, presidiendo el despacho, a modo de imagen religiosa, se encuentra un curioso cuadro de Wagner con corona de santo, en la que puede leerse la inscripción “San Richard Wagner” (v. Lám.12).

Trabajador incansable y exigente, su trabajo como director escénico del Teatro Real desde 1896 cosechó gran éxito entre el público y obtuvo un profundo reconocimiento por parte de la crítica especializada. Casado con Pilar Ramírez, primera bailarina del Teatro Real², la mayor parte de su vida pareció girar en torno al regio coliseo. No sólo su puesta en escena de los estrenos wagnerianos (*Der fliegende Holländer*, 27/X/1899; *Die Walküre*, 19/I/1899; *Siegfried*, 7/III/1901; *Die Götterdämmerung*, 7/III/1903; *Das Rheingold*, 2/III/1910; *Tristan und Isolde*, 5/II/1911; *Parsifal*, 1/I/1914) merecieron profundos elogios. También su gestión frente a *Sansón et Dalila* de Saint-Saëns (5/XI/1899) o los estrenos puccinianos de *La Bohème* (17/II/1900) y de *Tosca* (15/XII/1900) fueron muy celebrados en la prensa. Como empresario del coliseo durante tres temporadas (1898-99 la primera y 1901-02 la última), su gestión económica le acarreó sin embargo grandes problemas, viéndose forzado a rescindir el contrato como empresario del Teatro Real, el 6 de febrero de 1902³.

² Este dato es obtenido gracias a los documentos iconográficos encontrados en el Instituto del Teatro de Barcelona; Archivo Lluís Sedó- Colección Luis París.

³ v. Turina, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Madrid 1997; p. 194. Fuente: Archivo General de la Administración. Fondo Educación, Cajas 6920 y 6921

Ya en abril de 1901, la revista *España Artística* hace mención a la inminente retirada de Luis París como empresario del regio coliseo. En primera página, bajo el epígrafe de *Teatro Real*, Ramón Pellico comienza su artículo diciendo “*C’est fini*. La empresa del regio coliseo ha echado la llave, como vulgarmente se dice, después de haber cumplido con el mayor escrúpulo su vasto y magnífico programa”⁴. Pellico destaca la excelente calidad en cuanto a intérpretes y obras elegidas, ofrecida en dicha temporada, erigiéndose Luis París como responsable de este logro. Interesante como dato resulta la mención a una última representación de dicha temporada en el Teatro Real, de la que no teníamos constancia, celebrada el 1 de abril de 1901 “en honor de Luis París” y en la que se cantó *Lohengrin*, de la mano de Avelina Carrera, Concha Dahlander, Francisco Viñas y Ramón Blanchart. Tras las numerosas muestras de afecto de sus muchos amigos y admiradores, un grupo de entre ellos organizó, tras la representación, un banquete en su honor en el entresuelo del Café de Fornos⁵.

El análisis de la prensa muestra a Luis París como un profesional escrupuloso, minucioso desde el punto de vista artístico, lo que exigía grandes desembolsos para la empresa del Real. Aunque Ramón Pellico le define el 6 de marzo, un día antes del estreno de *Siegfried*, como un “hombre emprendedor y peritísimo en el intrincado negocio que tan admirablemente maneja”, es fácil interpretar las consecuencias económicas derivadas de su exigente gestión artística si continuamos leyendo su artículo:

¡Bien por la empresa del regio coliseo! Desde que dio principio la temporada que corre, brillante en extremo, Luis París no ha dejado de poner en tortura su *caletre*, y el bolsillo inclusive, para corresponder con grandeza al constante favor con que el público le viene distinguiendo⁶.

París deseaba (consiguiendo en muchas ocasiones, como en el estreno de *Siegfried*) utilizar todos las innovaciones técnicas posibles, trayendo del extranjero la maquinaria y personal que él consideraba indispensable. Además, el elenco de cantantes debía ser apropiado, y su elección recaía sobre intérpretes costosos.

⁴ *España Artística*, 1 de marzo de 1901

⁵ *España Artística*, 1 de marzo de 1901

Pellico hace referencia, en su mismo artículo, a las excesivas tarifas que debían cobrar algunos cantantes, como Hariclée Darclée, Avelina Carrera, Concha Dahlander o Marconi. La Darclée era considerada como *gran diva* y había ya cosechado grandes éxitos en Madrid. El 10 de marzo de 1901, Saint Aubin se deshace en alabanzas describiendo en el *Heraldo de Madrid* la actuación de la soprano en el Teatro Real, la noche anterior, en su papel de *Tosca*. Sus actuaciones levantaban pasiones entre el público madrileño que “aplaudía frenéticamente desde todas las localidades del teatro, lleno completamente para admirar en su trabajo a la gran diva”⁷. Define así como “valiente” a París al estrenar *Siegfried* y *Tosca*. Por otra parte, la elección de reputados escenógrafos como Busato y Amalio Fernández resultaba también onerosa. Amalio, que en palabras de Ana M^a Cossío, “es en la práctica casi el primer pintor español que se dedica profesionalmente a la escenografía y que pretende alcanzar el reconocimiento artístico en esta faceta pictórica”⁸, trabajaría a partir de 1899 de manera independiente y, al igual que París, sería un trabajador exigente y concienzudo que gustaba cuidar los detalles, sin escatimar para ello los medios que consideraba indispensables.

Observando con atención los comentarios en la prensa referidos a París, se pone de manifiesto no sólo la aceptación popular del empresario y el reconocimiento de la crítica especializada, sino sobre todo un deseo por parte de esta última de alentar al *valiente* director de escena y de evitar lo inevitable, pues era evidente que dicha valentía le había salido muy cara, tanto personal como económicamente. La elección del reparto, la utilización de los modernos adelantos relativos a las decoraciones, el deseo de ofrecer la mejor calidad en todos los aspectos artísticos, tuvieron como consecuencia gastos muy superiores a los ingresos, como él mismo indica en octubre de 1901, en un artículo, titulado *El Teatro Real por dentro*, que publica la revista *El Teatro*. En este artículo justifica su imperfecta gestión, debida a diversas causas. En primer lugar, deja claro que el Teatro Real no está subvencionado por el Gobierno ni por la Real Casa, como

⁶ *España Artística*, 6 de marzo de 1901

⁷ *El Heraldo de Madrid*, 10 de marzo de 1901

⁸ Arias Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991; p. 230

ocurre con otros teatros como el Liceo de Barcelona. Atribuye el fracaso al exceso de gasto de personal. Según consta en su artículo, la empresa del regio coliseo debe afrontar los gastos de 110 profesores de orquesta (que cobran un sueldo diario entre 5 y 20 Ptas.), 100 coristas (unas 5 Ptas.), 50 bailarinas (de 3 a 6 Ptas.), 90 “educandas de Academias de canto y baile” (1 a 3 Ptas.), 60 carpinteros y maquinistas (1, 4 y 6 Ptas.). Además debe pagar también un taller completo de pintores (20.000 Ptas. por temporada), un taller completo de sastre y modista (15.000 Ptas. anuales más 12.000 pts. para telas), 25 electricistas con 2 jefes de servicio, 2 pirotécnicos, copistas de música (que por derechos de propiedad y alquiler de materiales de orquesta cobran unas 60.000 Ptas. por temporada). A esto hay que añadir la compra de lienzo para decoraciones, madera para su construcción que, en el caso de la *montaña rusa* del tercer acto de *Die Walküre*, costó por ejemplo unas 7.000 pts. y multitud de materiales diversos, como clavazón, herraje, alfombras, esteras, papeles pintados, etc. Por último, menciona el “importante y numeroso personal artístico” que, como en el caso de la soprano Hariclée Darclée (de la que dice cobra 3.500 francos por cada representación) exige grandes esfuerzos económicos. Resume el artículo, concretando con cifras el coste de todos los datos citados: 1.050.974, 59 Ptas. de gastos frente a unos ingresos de tan sólo 729.900,56 Ptas.

En Instituto del Teatro de Barcelona, dentro de la llamada *Colección Luis París* que, junto con el material existente en el Museo del Teatro de Almagro, forma el *Archivo Luis París*, se encuentran numerosas fotografías y retratos del director de escena (v. Láms. 10 y 12), de entre las que destaca una imagen inédita, sin fecha, de un Luis París avejentado (v. Lám.13) que pertenece sin duda a la última etapa vital de este wagneriano y director de escena madrileño que tanto hará por la divulgación y por el asentamiento de la obra del compositor alemán en la capital.

Representaciones wagnerianas en 1900 y temporada 1900-1901

La prensa diaria de la época da cuenta detallada no sólo de los estrenos wagnerianos en la capital, sino también de las reposiciones de las óperas y de los

conciertos en los que se programa al compositor alemán. Comenzando el nuevo siglo, leemos en el *Heraldo de Madrid* el anuncio y la crónica a las óperas wagnerianas representadas en el Teatro Real. El 6 de enero se representa la ópera wagneriana más popular en el Madrid del momento: *Lohengrin*, que se repondrá los días 7, 9, 16, 27 de enero y el 1, 3 y 4 de febrero. Dirigida por CLEOFONTE CAMPANINI (1860-1919; v. Lám. 15), cuenta entre su reparto con la mezzosoprano VIRGINIA GUERRINI y otros cantantes que también darán que hablar en los primeros años del siglo entrante gracias a sus interpretaciones wagnerianas: Matilde de Lerma, Constantino, Ramón Blanchart, Riera y García Prieto⁹.

El 6 de febrero de este mismo año tiene lugar en el Real, la representación de *Tannhäuser*, reponiéndose el día 8 de este mismo mes. De nuevo bajo la dirección de Cleofonte Campanini, encontramos también en el reparto a la Guerrini y a otra de las que ya fueron *favoritas* en Madrid durante los últimos decenios del siglo XIX: la esposa del propio Campanini, EVA TETRAZZINI, además de Mariacher (que debuta con esta obra), Oliver, Gasull, Riera, Verdaguer, Ponsini y de nuevo Blanchart¹⁰.

El 11 de febrero los madrileños pueden asistir al Real a la representación de *Die Walküre* que contará con cinco funciones más, correspondientes al 19 y 20 de febrero y al 3, 8 y 14 de marzo. El papel de la walkyria *Brünhilde* o Brunilda lo protagonizará Eva Tetrzzini, cuya foto será publicada en la revista *El Teatro*, en noviembre de este año (v. Lám. 14). En el reparto femenino encontramos también a la Guerrini y a CONCEPCIÓN DAHLANDER (...), conocida como Concha Dahlander, mezzosoprano valenciana que dará mucho que hablar en la capital madrileña gracias a sus interpretaciones de la obra de Wagner. Bajo la dirección de Campanini y la puesta en escena de Luis París, serán los intérpretes las señoras Lavin, Gasuil, Vensolgoni, García Rubio y los señores Lanfredi, Blanchart y Verdaguer¹¹.

⁹ *Heraldo de Madrid*, 5 de enero de 1900 y 7 de enero de 1900

¹⁰ v. *Heraldo de Madrid*, 5 de febrero de 1900

¹¹ v. *Heraldo de Madrid*, 9 de febrero de 1900

La temporada 1900-1901 estará también marcada por la presencia de Wagner en el Teatro Real. El 2 de diciembre se representa la “ya popularísima”¹² *Lohengrin*, bajo la dirección de Campanini, reponiéndose los días 6, 9, 12 de este mismo mes; el 26 de enero; los días 6 y 9 de febrero y el 5, 10, 14 y 31 de marzo. El Real cuenta con el siguiente reparto: Avelina Carrera, Dahlander y Bruno en las voces femeninas; en las masculinas, Josep Palet, Fiorello Giraud (ver. Lám 14), Puiggener, Lanzoni, Fúster y Boldú. Ramón Blanchart aparece en la programación pero, como informa el *Heraldo de Madrid*, no pudo finalmente actuar debido a una enfermedad¹³.

La protagonista de la primera función será AVELINA CARRERA (Láms. 21-22) que, en su papel de *Elsa* acapara la atención de la prensa. Alejandro Saint-Aubin la define como “la mejor y más arrogante Elsa de cuantas hemos conocido en el regio coliseo” y describe de la siguiente manera la calidad de su voz y su efecto sobre el público madrileño:

Voz dulcísima y amorosa, vibrante y poderosísima cuando así lo requiere la partitura; inspirada acción en todas las escenas. Para la hermosa artista fue un triunfo completo la representación de *Lohengrin*.

En muchos momentos de la obra, que siempre han pasado sin atraer la atención, la señorita Carrera consiguió grandes salvas de aplausos y constantes murmullos arrancados a la admiración de la concurrencia. ¡Bravísima *Elsa*...! Aún nos dueles las manos de tanto aplaudir¹⁴.

La señorita BRUNO, como *Ortrude*, “se hizo aplaudir discretamente por sus facultades vocales”¹⁵. FÚSTER es definido como “el mejor *Heraldo*” de *Lohengrin* escuchado en Madrid¹⁶. El entonces joven JOSEP PALET (1887-1946) realizaba su quinta actuación en público, habiendo debutado este mismo año en el Liceo, y la prensa hace referencia a su inmadurez artística y a su pasado como “pastelero en Barcelona”¹⁷, aunque prevé para él éxitos futuros.

¹² *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1900

¹³ *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1900

¹⁴ *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1900

¹⁵ *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1900

¹⁶ *Heraldo de Madrid*, 3 de diciembre de 1900

¹⁷ Según el *Heraldo de Madrid* del 3 de diciembre de 1900, “no puede sorprender a nadie que no apareciera Palet como un artista completo, cuando aún no hace ocho meses era pastelero en Barcelona y no pensaría seguramente en ir más allá como artista de *tenorino* en los coros Clavé”.

El 25 de diciembre de 1900 se representa de nuevo *Die Walküre*, que contará con un total de doce funciones (26, 30 de diciembre; 1, 2, 6, 13, 16, 19, 31 de enero; 13, 14 de febrero). Una vez más, la dirección corre a cargo de Campanini y es su esposa, Eva Tetrazzini, quien realiza el papel de *Brünnhilde*. En el reparto figuran, además, Concha Dahlander en el papel de Fricka y las señoras Riera, Timroth. Las walkyrias son interpretadas por García Rubio, Vila, Bittini, Gardeta y Gasull. En el reparto masculino encontramos al tenor Vaccari, La Puma, Riera y Verdaguer. La prensa destaca también el comportamiento de un animal en escena (hecho casi imposible hoy en día): el caballo *auténtico* que salió a escena en el Teatro Real y que, según el *Heraldo*, “se portó muy bien (...)”¹⁸.

El 22 de noviembre de 1901, la revista Blanco y Negro publica una ilustración de José Arijá titulada “El Beso de Wotan a Brunilda” (v. Lám. 16) que fue recibida con elogios por parte de la crítica alemana¹⁹ y escenifica la despedida de Wotan de su hija Brünnhilde en la Escena III del tercer acto de *Die Walküre*, antes de que el dios prive a la walkyria de su inmortalidad y la suma en un profundo sueño, rodeándola de fuego. Tras su estreno en Madrid 19 de enero de 1899, *La Walkyria* se convertiría, junto a *Lohengrin*, en una de las óperas wagnerianas más populares en Madrid a lo largo de los quince primeros años del siglo XX.

¹⁸ *Heraldo de Madrid*, 26 de diciembre de 1900

¹⁹ v. Mota, Jordi/ Infiesta, María: *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*. Tübingen, Grabert-Verlag, 1995: p. 271.



Lám. 4

“El triunfo de Wagner (Gran Combate Musical)”. Caricatura de Xumetra aparecida en la prensa que muestra el asentamiento del wagnerismo en España a comienzos del siglo XX, tras la *batalla wagnerismo vs. Italianismo*. La Música Ilustrada, 15 agosto 1900.



Lám. 5

Carnaval de 1900, celebrado en el Parque del Retiro de Madrid.
El Primer Premio de Ciclistas correspondió al Sr. Regueira, disfrazado de
Lohengrin, cuya bicicleta "desaparecía bajo el plumaje de un gran cisne
muy bien presentado".

Fuente: *Blanco y Negro*, 3 de marzo de 1900.

La Música Ilustrada



Último retrato de WAGNER



REVISTA QUINCENAL
de Música, Literatura y Teatro

En año, 12 pesetas



FIDELLO

REVISTA DE MÚSICA Y TEATROS

Se publica los días 1, 11 y 21 de cada mes

Reparte música con todos los números.

Oficinas: VALVERDE, 3.—MADRID

MÚSICOS CÉLEBRES



RICARDO WAGNER

Número corriente, 20 céntimos.

Atrasado, una peseta.

Lám. 7



RICHARD WAGNER

El estudio y composición de algunas escenas de la ópera y del teatro de Wagner. En este repertorio, la música, en su forma, es la composición, que se adapta a los efectos dramáticos y, en suma, trata de ser la expresión de la vida y la temperancia que debía tener.
Wagner fue el íntimo de la música.

Lám. 8

Fotografía de Wagner publicada en *El Teatro*, agosto de 1904.



Lám. 10

Fotografía de Luis París realizada en 1898 por Company.



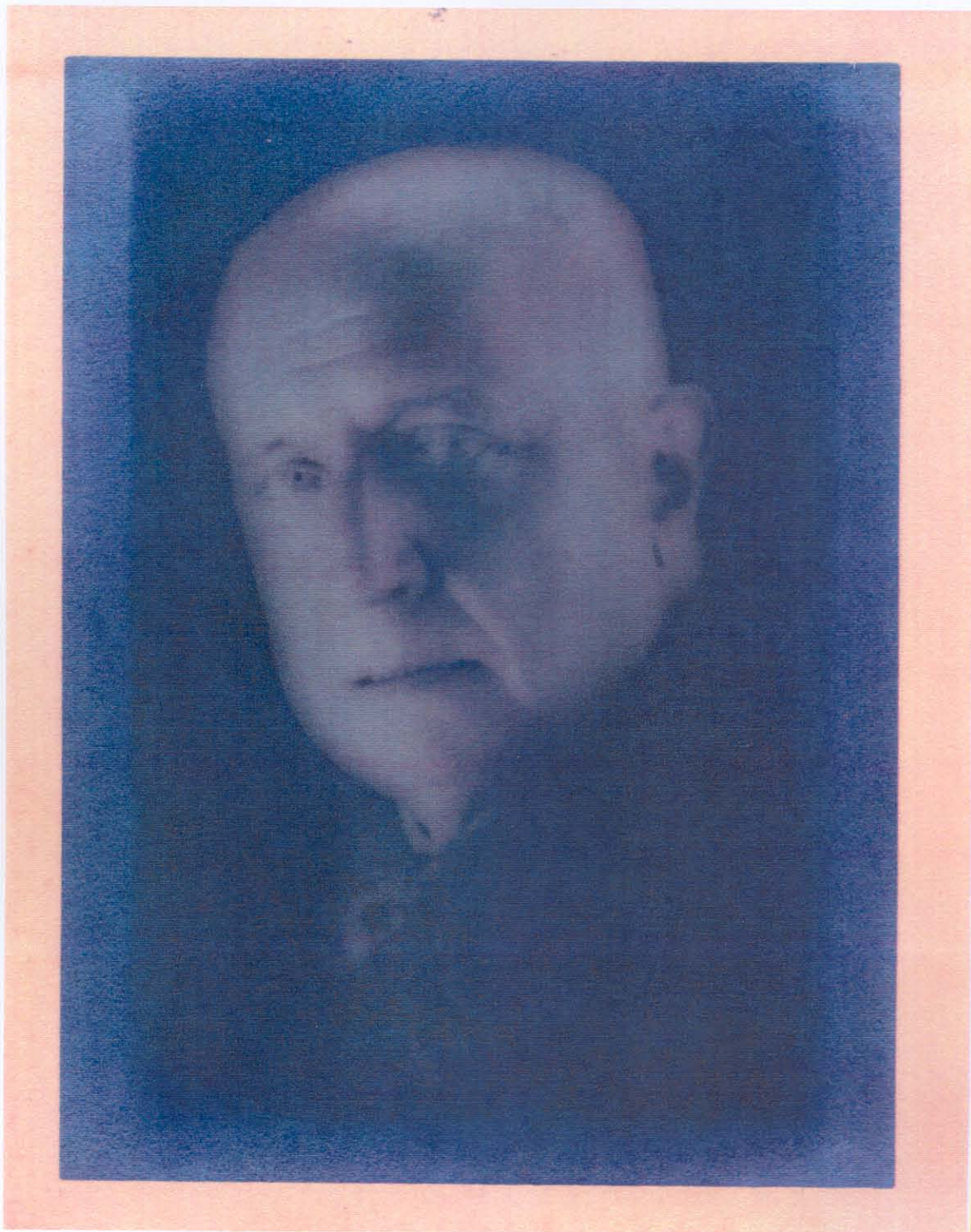
Lám. 11

Caricatura de Luis París realizada por Navarrete en 1899.



Lám. 12

1901: Luis París en su despacho del Teatro Real, presidido por *San Wagner*.



Lám. 13

Luis París en la última etapa de su vida.



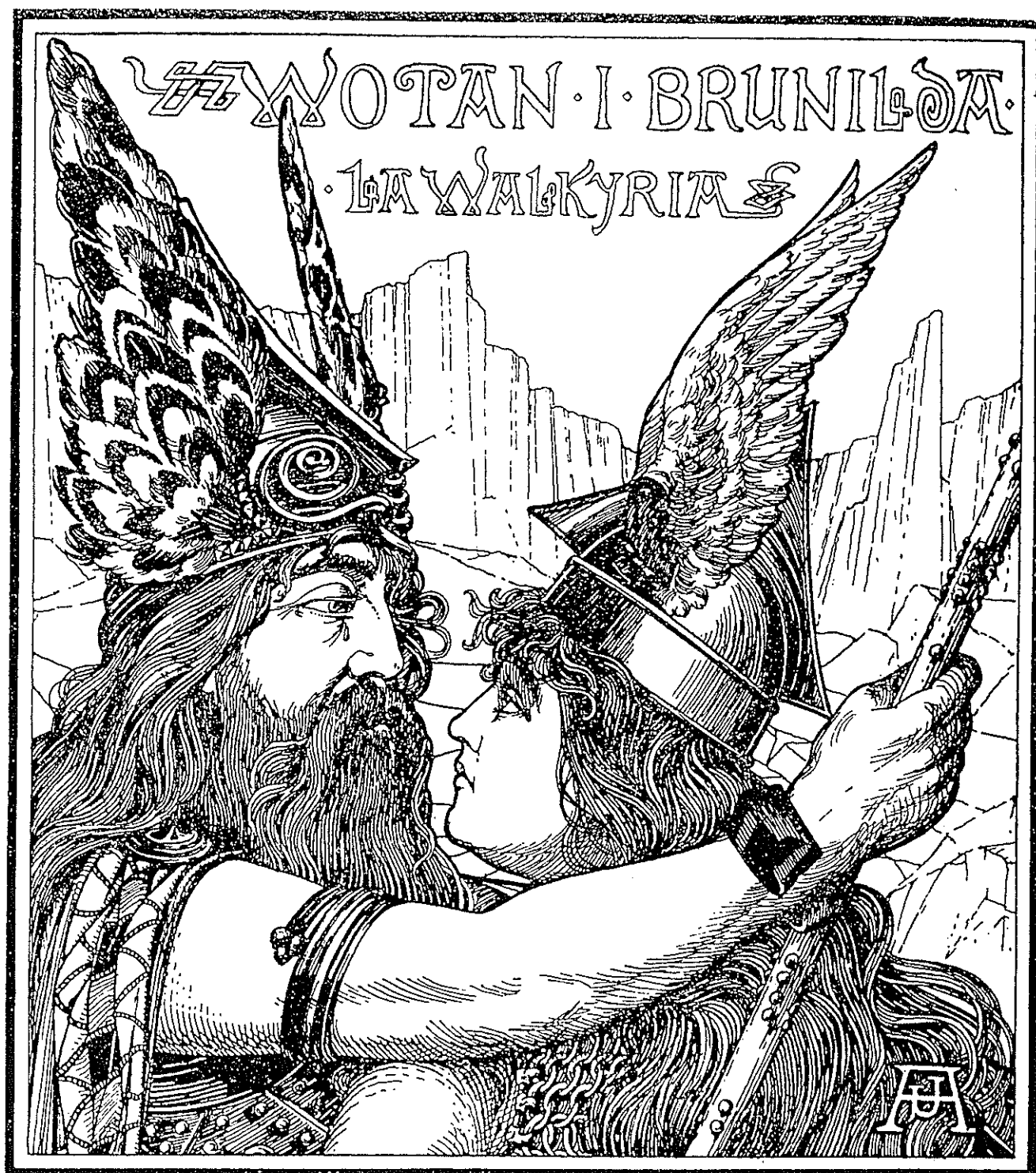
Lám. 14

La soprano Eva Tetrazzini en el papel de *Brunhilda*.
Teatro Real, temporada 1900-1901



Lám. 15

Fiorello Giraud y Cleofonte Campanini en la puerta lateral del Teatro Real, 1901.



Blanco y Negro.

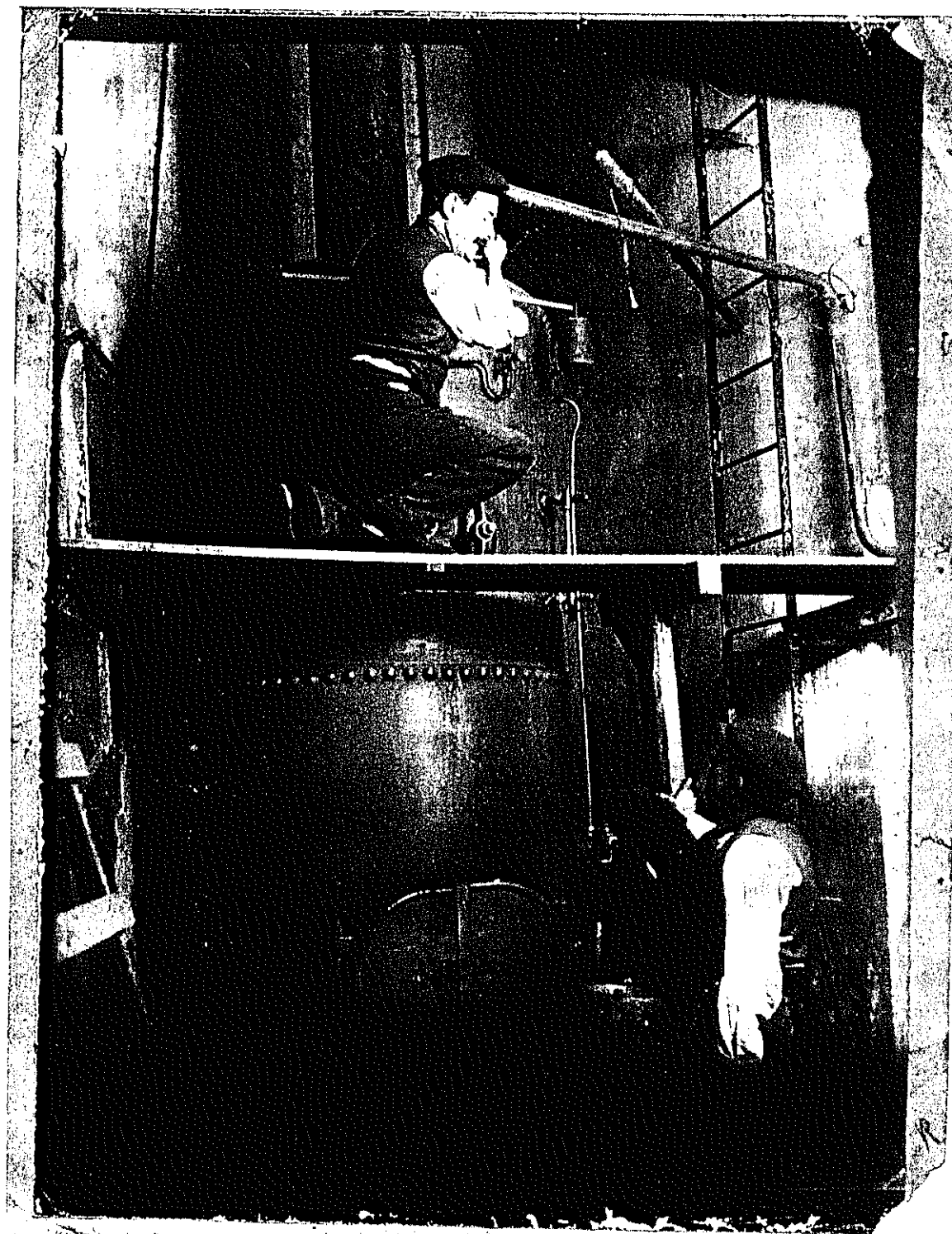
Lám. 16

José Arijá, "El beso de Wotan a Brunilda"
Portada de *ABC*, 22 de noviembre de 1901



Lám. 17

Reostato del Teatro Real. Servicio de electricidad, 1901.



Lám. 18

Caldera de vapor del Teatro Real, 1901

2.2. El estreno de *Siegfried*: hacia una recepción *global* del drama operístico

Siegfried, la segunda jornada del *Ring der Nibelungen* se había estrenado en el *Festspielhaus* de Bayreuth el 16 de agosto de 1876, bajo la dirección de Hans Richter¹. En Madrid, la primera representación de esta ópera wagneriana tendrá lugar el siete de marzo de 1901 en el Teatro Real y la dirección musical correrá a cargo de Campanini, con 7 funciones (7, 11, 17, 19, 24, 26 y 8 de marzo) y 28 ensayos. El reparto es el siguiente²:

Siegfried:	Vaccari
Brünnhilde:	Avelina Carrera ³
Erda:	Concha Dahlander
La voz del pájaro:	Inma Tinroth
Mime:	Pini-Corsi
El Viajero:	La Puma
Fafner:	Lanzoni

La dirección de escena corre a cargo del entonces empresario del Teatro Real, Luis París. Amalio Fernández es el responsable de las decoraciones (v. Láms.26-27). El vestuario y el *atrezzo* corresponde a J. A. Tubilla y el electricista encargado de las luces es el señor Rodero.

Los madrileños acuden, a este primer estreno wagneriano del siglo, llenos de expectación y, podríamos decir, *intelectualmente preparados* para la representación. Por un lado, y como ya se mencionó anteriormente, la música de Wagner se había ido introduciendo en Madrid durante los últimos cuarenta años del siglo XIX y, a comienzos del siglo XX, se encontraba ya asentada dentro de la cultura musical de la capital. Ya se habían estrenado seis óperas wagnerianas en el Teatro Real: *Rienzi* (5/2/1876), *Lohengrin* (24/3/1881), *Tannhäuser* (22/3/1890), *Die Meistersinger von Nürnberg* (18/3/1893), *Der fliegende Holländer* (27/10/1896) y *Die Walküre* (19/1/1899). Además, numerosos conciertos habían contribuido, a través de fragmentos orquestales, a

¹ Müller / Wapnewski: *Wagner Handbuch*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1986; p. 833.

² Extraemos, a partir de ahora, el reparto *real* del estreno tras consultar toda la prensa madrileña de la época, ya que en la bibliografía al uso los datos eran erróneos. Todos los periódicos y revistas consultados coinciden en el reparto citado.

³ Destacamos que Avelina Carrera estrenó el *Siegfried* en el Teatro Real madrileño en 1901, y no en 1899, como consta en Casares, Emilio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid, SGAE, 1999; p. 242.

introducir su música en nuestra ciudad. La polémica en torno a Wagner se había ya desatado hacía tiempo, lo que había originado el interés y la curiosidad de muchos en torno a este hecho musical.

La prensa del momento publica, en su práctica totalidad, la víspera o el mismo día del estreno (en el caso de diarios vespertinos), el argumento de la ópera. Encontramos detallados argumentos de *Sigfredo* en los siguientes periódicos: *El Español*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *El Nacional*, *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *La Época*, *El Globo*, *El País*, *La Correspondencia Militar*. También las revistas *Blanco y Negro*, *El Teatro*, *La España Artística* y *La Música Ilustrada Hispano-Americana* explican el argumento de la obra wagneriana. Además, varias de estas publicaciones hacen referencia a la conferencia celebrada dos semanas antes del estreno, el 21 de febrero de 1901, en el Ateneo de Madrid, referida al poema wagneriano de *Siegfried* y pronunciada por el crítico musical FÉLIX BORRELL. Respecto a la expectación del público, Eduardo Muñoz, desde *El Imparcial*, dice así la víspera del estreno: “La empresa anuncia para mañana jueves el estreno en Madrid de *Sigfredo*, segunda parte de la inmortal trilogía de Wagner (...), con un soberbio aparato de decoraciones, maquinaria y accesorios y con un reparto muy notable. Esta solemne fecha (...) se aguarda con legítimo interés por los amantes del arte divino”.

Otro hecho no menos importante es el debut en el Teatro Real, dos días antes al estreno de *Sigfredo*, de Francisco Viñas en la ópera *Lohengrin* quien obtiene un ruidoso éxito en Madrid. El tenor catalán tenía previsto debutar el día 3 de marzo. Al día siguiente, *El Español* comunica que Viñas no debutará “por no hallarse totalmente restablecido del enfriamiento que sufrió al llegar a Madrid”, siendo sustituida la ópera wagneriana por *Carmen* de Bizet⁴. Viñas debuta finalmente el 5 de marzo de 1901⁵, contando con la asistencia de la Familia Real, de cuyo éxito se hace eco, al día siguiente, la práctica totalidad de la prensa del momento, aprovechando muchos críticos para anunciar el inminente estreno de *Siegfried*, comentando la obra, el argumento, las acotaciones de escena, o ensalzando las innovaciones técnicas escenográficas

⁴ *El Español*, 2 de marzo de 1901

⁵ Toda la prensa coincide en señalar esta fecha como debut de Viñas en el Teatro Real de Madrid, y no el día 1 de diciembre de 1898, como aparece en Joaquín Turina, *Historia del*

que se llevarán a cabo⁶. Desde este momento, la figura de Francisco Viñas, al igual que ocurría ya en Barcelona, se asociará para siempre en Madrid a la de Richard Wagner, como indirecto pero decisivo divulgador de la obra de Wagner en Madrid. El ejemplo de Francisco Viñas resulta significativo y apoya la tesis de que el fenómeno del *divismo* no sólo no concluyó a principios de siglo, como muchos wagneristas deseaban, sino que se mantuvo a lo largo de al menos dos décadas influyendo, paradójicamente, de manera decisiva en los gustos musicales del público al engrosar el número de wagneristas o aficionados al compositor germano. Viñas fue siempre un apasionado intérprete de Wagner y, gracias a la conjunción de su popular carisma con sus cálidas interpretaciones, sirvió de estímulo para incrementar la afición wagneriana de muchos madrileños.

Todas las publicaciones arriba citadas coinciden en afirmar el éxito absoluto de la obra en el Teatro Real. Alfredo F. Feijóo⁷ se expresa así: “la idea musical ha triunfado ya”, lo que quiere dar a entender que atrás quedaron las apasionadas disputas entre belcantistas y wagnerianos. Sin embargo, V. Espinós, desde *El Español*, comienza su crónica con otro significativo comentario: “Gran noche la de ayer para los wagneristas y para los que empiezan a serlo”. Esta sentencia pone de manifiesto cómo el wagnerismo madrileño, aunque instaurado y consolidado al comienzo del siglo XX, iba a experimentar un apogeo aún más importante y apasionado durante los siguientes años, especialmente hasta la fundación de la Asociación Wagneriana de Madrid, en 1911. Eduardo Muñoz, relata en su crónica de *El Imparcial*, cómo *Siegfried* “hizo anoche su entrada triunfal en la escena del teatro de la ópera”, sintiendo como “primer deber del cronista anotar como fecha gloriosa ésta de ayer”. *La Época* habla del “indiscutible triunfo de Wagner” en Madrid y define el estreno de *Siegfried* como “una de las solemnidades artísticas más importantes” presenciadas en el Teatro Real, “no sólo por la grandiosidad de la

Teatro Real, Madrid 1997, p. 176.

⁶ Toda la prensa es unánime a este respecto, salvo *Do de Lara* desde *La Correspondencia Militar*, quien afirma que la voz de Viñas resulta “pastosa, desagradable; no tiene intensidad, ni es dulce, es una voz incolora, casi flemática, muy engolada”

⁷ *El Globo*, 8 de marzo de 1901

obra” sino, además, por el “entusiasmo con que fue acogida” y el “ruidoso éxito” que obtuvo⁸.

La actitud del público sorprendió a la mayoría de los cronistas que publican el 8 de marzo su crónica en los diarios. Muñoz, desde *El Imparcial*, habla de la “devoción fervorosa” y del entusiasmo del público quien, “atento como pocas veces, suspensa la atención y absorbe el ánimo” seguía, “con emoción profunda”, el desarrollo del poema. Respecto a la educación musical del público madrileño, opina que “mucho se ha progresado desde los tiempos en que cada representación del *Lohengrin* fuera ocasión de airadas disputas y de groseras manifestaciones de disgusto”, mostrándose gratamente sorprendido ante un cambio de actitud “tan radical y definitivo”⁹. Desde *El País*, Luis Arnedo atribuye “el grado de cultura musical a que ha llegado nuestro gran público”¹⁰ a la gestión artística de Luis París al frente del Teatro Real. *El Globo* se sorprende ante la actitud del público madrileño que, a pesar de su carácter *mediterráneo*, es capaz de sobrellevar una música *germana*, densa en significación, exenta de virtuosismo y lenta en cuanto a duración: “la masa, en general vencida por el coloso, aplaudió con entusiasmo toda la ópera y oyó con recogimiento posible a un público latino todos los momentos musicales”¹¹. *El Español* también nos informa que a la representación acudió la Familia Real, siguiendo también la obra “con gran interés”¹². Joaquín Arimón relata que “no hubo en el teatro quien no se rindiera ante tanta grandeza y tan poético esplendor”, disfrutando el público de toda la obra, a pesar de las cinco horas, “contadas reloj en mano”¹³ que duró la representación. No obstante, es importante recordar un dato que sorprende al espectador de hoy en día: la práctica de “cortes” efectuados en la partitura, algo habitual en aquel momento, al menos en lo relativo a las obras wagnerianas en Madrid. El *Heraldo de Madrid* hace referencia a estos cortes, realizados por Campanini y que, según el autor del artículo, “fueron muy oportunos”¹⁴, opinión ésta también muy extendida en aquel momento.

⁸ M. Barber en *La Época*, 8 de marzo de 1901

⁹ *El Imparcial*, 8 de marzo de 1901

¹⁰ *El País*, 8 de marzo de 1901

¹¹ *El Globo*, 8 de marzo de 1901

¹² *El Español*, 8 de marzo de 1901

¹³ *El Español*, 8 de marzo de 1901

¹⁴ *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1901

Los cronistas aprovechan también el momento para hacer gala de sus conocimientos wagnerianos. Así, Ricardo González¹⁵ realiza una explicación introductoria a los *Leitmotive*¹⁶ wagnerianos, Gil Blas publica en *El Liberal*, junto a un detallado compendio del argumento, las acotaciones detalladas de escena y, en las mismas páginas, Joaquín Arimón describe la grandeza del compositor subrayando las características de la “escena de la forja”, “el despertar de Brunhilda” o los “murmullos de la selva”, en la que Wagner realiza su ideal estético, aunando en armonioso conjunto la poesía, la música, la pintura y todos los recursos del arte teatral¹⁷.

La dirección de orquesta aparece como la gran triunfadora de la noche. *El Imparcial* hacía ya referencia al triunfo obtenido, dos días antes, de Campanini como director de orquesta en *Lohengrin*, gracias a su “perfecto conocimiento de las obras de Wagner, de que viene haciendo gala desde que ocupa el sillón de director del Teatro Real”¹⁸. La *Correspondencia de España*, a través de Ricardo González, centra sus elogios en el director que “concertó y dirigió la obra como un gran maestro”, demostrando “una fuerza de voluntad para el trabajo y una inteligencia superior a todo encomio”¹⁹. El público así lo apreció, reclamando su presencia en el palco escénico al final de los actos. Según Joaquín Arimón, Campanini dirigió la orquesta “con la maestría que en él es proverbial”²⁰. Además del triunfo absoluto de Campanini como director, destaca también la labor de los profesores de la orquesta quienes, según *Do de Lara*, “habían hecho un trabajo gigantesco de la obra”²¹. El éxito de la orquesta lleva a los críticos incluso a afirmar que “la orquesta de nuestro Teatro Real es una de las más inteligentes de Europa”²² o que ésta “puede indiscutiblemente pasar por una de las primeras del mundo”²³. Miembros concretos de su orquesta merecen también menciones especiales, como los trompistas Sotillo y

¹⁵ *La Correspondencia de España*, 7 de marzo de 1901

¹⁶ Como es sabido, la utilización del término *Leitmotive* no se debe al propio Wagner sino a Hans von Wolzogen.

¹⁷ *El Liberal*, 8 de marzo

¹⁸ *El Imparcial*, 6 de marzo de 1901

¹⁹ *La Correspondencia de España*, 8 de marzo de 1901

²⁰ *El Liberal*, 8 de marzo de 1901

²¹ *La Correspondencia Militar*, 8 de marzo de 1901

²² *El Globo*, 8 de marzo de 1901

²³ *La Correspondencia Militar*, 8 de marzo de 1901

Camero²⁴ y, en especial, éste último, por su solo de trompa del acto segundo²⁵, en la que hacía sonar el cuerno de caza de Sigfredo.

La interpretación vocal merece también la aprobación de toda la crítica. Eduardo Muñoz la define como “irreprochable, perfecta y, en ocasiones, verdaderamente inimitable”²⁶. Para Joaquín Arimón fue “muy notable”: tanto Carrera, Dahlander, Vaccari, La Puma, Buit, Lanzoni, como el entonces “nuevo artista” Pini Corsi, estuvieron a la altura de una excelente representación en su conjunto²⁷. El *Heraldo de Madrid* destaca en su crónica del estreno la actuación de Vaccari, en su papel de *Siegfried*, como “inmejorable”.

Excelente fue también, según la casi totalidad de la crítica, la puesta en escena que se caracteriza por las que en aquel momento se consideraron innovaciones técnicas. Joaquín Arimón muestra su satisfacción ante la dirección escénica, que corre a cargo de Luis París, “pues no caben ni mayor inteligencia ni mayor esplendidez en la manera de montar el grandioso drama lírico”²⁸. Según *La Correspondencia Militar*²⁹, la dirección de escena fue irreprochable, realizando París “una de las campañas más bonitas y lucidas que en el Teatro Real se han hecho”. La revista *Blanco y Negro* dedica, en la pluma de E. Contreras, dos páginas con ilustraciones a explicar con detalle los pormenores que tienen lugar entre bastidores, exponiendo las dificultades que esta ópera engendra y alabando los resultados obtenidos gracias al trabajo de París.

Es curioso constatar como, a través del fenómeno wagneriano, figuras hasta entonces periféricas al hecho operístico van cobrando importancia para los críticos, especialmente aquellas relacionadas con el montaje escénico: la mención del trabajo realizado por los electricistas adquirirá en la crítica teatral wagneriana un peso cada vez mayor, al tratarse de montajes en los que los adelantos técnicos (especialmente eléctricos) interesan al público. Muestra de ello es la alabanza del buen hacer del electricista, Júpiter Roderó que será a partir de ahora frecuentemente citado por la prensa tras las funciones

²⁴ *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1901

²⁵ *El Español* y *La Correspondencia Militar*, ambos 8 de marzo de 1901

²⁶ *El Imparcial*, 8 de marzo de 1901

²⁷ *El Liberal*, 8 de marzo de 1901

²⁸ *El Liberal*, 8 de marzo de 1901

wagnerianas (v. estreno de *Siegfried*, 7 de marzo de 1901). En palabras Saint-Aubin, Rodero “realizó maravillas con la luz de las apariciones y de la cabalgada, como en la primera prueba de las lámparas rojas para la escena del fuego”³⁰. En la fotografía adjunta (v. Lám. 17) vemos al personal de electricidad del Teatro Real trabajando frente al *reóstato*, que permitía regular y variar la intensidad de los efectos de luz escénicos que serán esenciales en las escenografías wagnerianas durante los quince primeros años del siglo XX. *Blanco y Negro* refiere, el 16 de marzo, cómo al tiempo que se producía “mecánicamente” la tempestad y la mutación del tercer acto, el vapor contribuía a aumentar el efecto óptico y “en blancas nubes” ocultaba la escena unos instantes tan breves, pareciendo imposible que en este breve lapsus de tiempo fuera posible una transformación tan completa del escenario. Durante estos instantes, a la vez que los telones se levantaban y las rocas corrían sobre “rails” a ocultarse entre bastidores, “un ejército de tramoyistas militarmente organizados” contribuían a la mutación. Las máquinas de vaporización (v. Lám. 18) se trajeron de Francia (París) procedentes de la casa Brulé y Cía³¹. Los aparatos de proyección en la escena son traídos de Alemania (Dresden) por Hugo Bähr³², y el “rico vestuario”³³ y el *atrezzo* fue obra del “distinguido artista”³⁴ J. A. Tubilla. Según *El Imparcial*, “el vestuario y accesorios se ajustan a los modelos del teatro de Bayreuth”, hecho que hemos podido confirmar gracias a las fotografías publicadas en la prensa del momento (ver Láms. 19 a 25). Los cronistas del momento se deshacen en elogios a la figura de Luis París y parece leerse entre líneas que sus alabanzas corresponden a un apoyo a su persona no sólo como director artístico, sino también como empresario del Teatro Real, pues era sabido que, como hemos referido anteriormente, a pesar de su excelente dirección artística, conseguida con esfuerzo y entusiasmo, su imperfecta gestión económica y la falta de apoyo estatal, hacían prever que su *mandato* al frente del Real se encontraba en su fase final. Eduardo Muñoz declaraba que *Siegfried* había sido puesto en escena “con una propiedad y una riqueza que difícilmente podrían superar en otros

²⁹ Do de Lara, 8 de marzo de 1901

³⁰ *Heraldo de Madrid*, 26 de diciembre de 1900

³¹ *El Imparcial*, 7 de marzo de 1909

³² *ibid.*

³³ *El Nacional* (diario vespertino), 7 de marzo de 1901

teatros del extranjero” gracias a Luis París, “cuyos desvelos y afanes han respondido al rango elevado y al decoro artístico del real coliseo”³⁵.

A pesar del éxito de París con su puesta en escena, se mencionaron dos curiosos defectos. En primer lugar, el dragón *Fafner* (v. Lám. 24) que aparece en el segundo acto, “estaba aún por terminar”, como puntualiza Saint-Aubin desde *Heraldo de Madrid*, al igual que le ocurriera al mismo Wagner en 1876, durante el estreno del *Anillo* en Bayreuth, llegando incompleto el dragón encargado a Londres. En segundo lugar, el tenor Vaccari, en su papel de *Sigfredo*, se cayó en escena, al final del segundo acto, desde una altura de dos metros, a causa de una rotura de un practicable “aunque al parecer tan estrepitosa caída no produjo lesiones de gravedad”³⁶. *El País*, en su crónica del 8 de marzo, realiza al respecto el siguiente comentario humorístico: “*Sigfrido* ha caído muy bien en Madrid”.

Además del éxito de Campanini, en primer lugar, y de París, en segundo lugar, el gran escenógrafo Amalio Fernández conquistó al público y a la crítica de manera casi unánime. Ana M^a Arias de Cossío, en su libro *Dos siglos de escenografía en Madrid*³⁷, interesante y bibliográficamente necesario, pues nada serio se había escrito al respecto hasta el momento, afirma, refiriéndose a la prensa del momento, lo siguiente: “Todas las crónicas del estreno señalan que el teatro estaba casi vacío” y que “el verdadero triunfador no fue Wagner, sino Amalio Fernández el escenógrafo”³⁸. No estamos sin embargo de acuerdo con estas aseveraciones ya que, respecto a la primera, pensamos que la autora se basa exclusivamente en las declaraciones de José Borrell en su libro *Sesenta años de música*³⁹ que ignora curiosamente el estreno. Esta afirmación es a su vez recogida por Joaquín Turina en *Historia del Teatro Real* pues el autor dedica tan sólo cinco líneas al estreno de *Siegfried* en las que, aparte de nombrar a algunos de los cantantes, fecha del estreno y número de ensayos, se limita a recordar que “según Félix Borrell aquella noche no estaban ocupadas más que la cuarta parte de las

³⁴ Bell-Mun escribe su artículo tras acudir al ensayo final, en *El Imparcial*, 7 de marzo de 1901

³⁵ *El Imparcial*, 8 de marzo de 1901

³⁶ *La Correspondencia de España*, 8 de marzo de 1901

³⁷ Arias de Cossío, A. M: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Mondadori, Madrid, 1991.

³⁸ *ibid.*, p.234

³⁹ Borrell, José: *op.cit.*

localidades”⁴⁰. Pensamos que Borrell, como apasionado wagneriano, se sintiera quizás frustrado al no comprobar un lleno *completo* de la sala⁴¹. Saint-Aubin hace continuas referencias al comportamiento de su “amigo” el día del estreno de las que se desprende que, además de seguir con interés fervoroso la obra, mostraba cierta *ansiedad* respecto a las reacciones del público⁴². Eduardo Muñoz nos muestra también a un Borrell intranquilo, pues al parecer, éste le había reprochado “no querer descubrir a Wagner”, arguyendo Muñoz que nada nuevo había ya que decir sobre Wagner, sobre todo cuando especialistas como él (de quien alaba sus conferencias de divulgación en el Ateneo) lo habían hecho ya.

Tampoco parece correcta la segunda afirmación, según la cual el triunfo de *Siegfried* se debiera *sólo* a Amalio, pues el exhaustivo vaciado de la prensa realizado confirma que el éxito del estreno fue debido a la ya consolidada aceptación de la *música* de Wagner en Madrid, destacando en primer lugar la *interpretación musical* de la obra, gracias a una excelente dirección. Lo dicho no impide recalcar el indudable éxito, reconocido, eso sí, unánimemente por la prensa, que tuvo Amalio Fernández como escenógrafo en Madrid⁴³ y cómo la opinión favorable de sus escenografías wagnerianas por críticos y expertos, repercutió positivamente en el proceso de recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid.

Es además evidente que el triunfo de Luis París como director de escena se debió en parte al acierto en la elección de Amalio Fernández como escenógrafo. Como atestigua Eduardo Muñoz⁴⁴, Amalio realizó cuatro

⁴⁰ Turina Gómez, Joaquín: op. cit; p. 193.

⁴¹ La única referencia al respecto en toda la prensa consultada, corresponde a *La Época* (9 de marzo de 1901) que afirma: “Estaba muy brillante la sala” y “sólo se veían desocupados algunos palcos”.

⁴² *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1901

⁴³ Creemos necesario también hacer notar en el presente trabajo un error en el que incurre la citada autora que, si bien comprensible por tratar su trabajo de nada menos que de doscientos años de escenografía, nos parece demasiado importante como para omitirlo. Se trata de la inclusión de una escenografía de *La Walkyria*, estrenada en el Real en 1899 y que la autora atribuye al trabajo conjunto de Busato y Amalio Fernández (v. Arias de Cossío, Ana María: op. cit.; pp. 189-193 y Lám. 67.b) cuando, en realidad, se trata de la escena realizada por KNUT EKWAL y publicada en la *Illustrierte Zeitung* (16 y 30 de septiembre de 1876) tras el estreno del *Ring des Nibelungen* en agosto de 1876. La decoración para el estreno (de la que sólo se conservan copias en blanco y negro) corrió a cargo del prestigioso paisajista vienés Joseph Hoffmann, como se documenta en Voss, Egon (ed.): *Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*. Viena, 1975; p.547.

⁴⁴ *El Imparcial*, 7 de marzo de 1901

decoraciones nuevas (v. Láms. 26 y 27) para el estreno de *Siegfried*, publicadas siete meses después en el nº 12 de la revista *El Teatro*⁴⁵. El día después del estreno, Joaquín Arimón define las decoraciones como “magníficas y de gran efecto, según unánime parecer del público”⁴⁶, que llamó a las tablas a París y a Amalio al finalizar los actos segundo y tercero. Eduardo Muñoz, desde *El Imparcial*, cita al “notable pintor Amalio Fernández, autor de las hermosas decoraciones estrenadas”⁴⁷ y *El Nacional* hace alusión a sus “magníficas decoraciones”⁴⁸. La revista *Blanco y Negro* las define como “un prodigio de belleza y de mecánica teatral”. Las dos decoraciones del tercer⁴⁹ acto habían sido “habilísimamente” superpuestas, ocultándose una a la otra, lo que entonces resultaba una novedad, facilitando así la tarea de los operarios que sólo tenían así que “cuidar de sustituir detalles”⁵⁰. Saint-Aubin refiere únicamente que Amalio dejó “oculta, para medio teatro, la caverna del dragón, donde se desarrollan las escenas que más interesan al público”, aunque alaba la decoración del primer acto⁵¹.

El éxito de Amalio en *Siegfried* se ve sin duda reforzado por otro logro teatral, el estreno de la obra de Galdós, *Electra*, que se había estrenado en Madrid, con enorme éxito, el 30 de enero de este mismo año, por lo que ahora se representaba no sólo por toda la geografía española, sino incluso en París, hechos que refería la prensa en el momento del estreno de la obra wagneriana. Las decoraciones de *Electra* corrieron a cargo de Amalio, lo que contribuyó a la popularidad del escenógrafo que se vería acrecentada gracias no sólo al *Siegfried* wagneriano un año después, sino también a otro triunfante estreno galdosiano, el drama *Alma y vida*, estrenado con sus decoraciones el 9 de abril de 1902.

Es interesante observar cómo la crítica teatral en la prensa de finales del siglo XIX (gracias a escenógrafos como Giorgio Busato) y, en especial, la de la primera decena del siglo, va centrando su atención de manera creciente en un

⁴⁵ *El Teatro*, octubre de 1901

⁴⁶ *El Liberal*, 8 de marzo de 1901

⁴⁷ *El Imparcial*, 8 de marzo de 1901

⁴⁸ *El Nacional*, 8 de marzo de 1901

⁴⁹ E. Contreras, autor del artículo, habla del “cuarto” acto, lo que se trata sin duda de un error, pues *Siegfried* consta de tres actos.

⁵⁰ *Blanco y Negro*, 19 de marzo de 1901

⁵¹ *Heraldo de Madrid*, 8 de marzo de 1901

aspecto -la decoración escénica- que hasta entonces se había considerado como un aspecto secundario y ahora, gracias entre otros a Amalio Fernández, va cobrando mayor importancia. Amalio Fernández trabajó en colaboración con Busato durante el período 1892-1899, pintando decoraciones no sólo para el Teatro Real de Madrid, sino para la mayoría de los teatros de la ciudad, así como algunos de provincias. En 1899 Amalio se separó de Busato, trabajando como pintor independiente.

Finalmente, y como última muestra de la repercusión que el estreno de *Siegfried* tuvo en la prensa madrileña, citamos un curioso artículo firmado por el célebre periodista y literato Mariano de Cavia que, bajo el título “Migajas del *Siegfried*” se publica en primera página de *El Imparcial* el 10 de marzo de 1901. Se trata de una parodia política, en clave de humor, del *Siegfried* wagneriano. Según esta interpretación humorística, Sigfrido personifica al “pueblo español” que debe luchar contra el monstruo *Fafner*, representante del “Atraso” nacional. *Mime*, el “gnomo repugnante” y codicioso nibelungo encarna al colectivo de “cien politicastros conocidos”. *Brunilda* personifica a la “España andariega, batalladora, entrometida”, condenada por los dioses al ensueño y a la inercia. El pueblo español, sumido en el atraso y representado por Siegfried necesita, para “salvarse” de un milagro: de la prodigiosa espada *Nothing* que desgraciadamente nadie ha encontrado aún, pues “¡cualquiera sabe dónde paran los pedazos de la milagrosa espada!” por lo que espera que, el día menos pensado, aparezcan en algún puesto del Retiro o del Rastro madrileños para liberar al país de la política reinante. Imaginando ese día, Mariano de Cavia ironiza terminando su artículo con el verso:

¡Quién me verá
a mí,
quién me verá
a mí
con mi espada y mi libre Walkyria
salir por Madrí!⁵²

El 30 de abril de 1901 se crea la Sociedad Filarmónica Madrileña. La idea de fundar esta importantísima sociedad, que dará un impulso fundamental

⁵² *El Imparcial*, 10 de marzo de 1901

al sinfonismo en Madrid y dará a conocer numeroso fragmentos wagnerianos surge, según José Altabella, en la trastienda del *Restaurante Lhardy* que, como hemos visto, se constituye desde los años noventa del siglo XIX como lugar de reunión *oficial* del wagnerismo madrileño. En presencia de Agustín Lhardy y de Félix Borrell, Félix Arteta redacta y firma la siguiente carta, con fecha 21 de abril de 1901:

Muy señor mío: Varios aficionados a la música tienen el proyecto de formar una Sociedad Filarmónica, y me encargan ruegue a usted que, para realizarlo, concurra a la reunión preparatoria que se celebrará el miércoles, 24 del actual, a las seis de la tarde, en el Ateneo de Madrid, calle del Prado, número 21, que nos ha cedido galantemente su salón de sesiones con tal objeto. A fin de que se reúna el mayor número de aficionados, agradecería a usted que haga extensiva esta convocatoria a los del círculo de sus relaciones que no tengan noticia de ella y simpaticen con nuestro proyecto⁵³.

A la constitución de la misma, celebrada en el Ateneo de Madrid, asisten 291 miembros fundadores, estando integrada la primera Junta por Cecilio Roda, Félix Borrell, Agustín Lhardy, Félix Arteta, Luis Bahía Urrutia, el marqués de Candelas, Angel Gómez-Rodulfo, Luis Martínez Méndez, el marqués de Bendaña y Fernando Pignet⁵⁴.

⁵³ Cit. de: Altabella, José: *Panorama histórico de un restaurante romántico (1839-1978)*. Madrid, Imprenta Ideal, 1995; p. 171

⁵⁴ cfr. *Íbidem*.



Lám. 19

Vaccari durante el estreno de *Siegfried* en el Teatro Real,
7 de marzo de 1901.



Lám. 20

Concepción Dahlander en el papel de *Erda*.
Estreno de *Siegfried*, Teatro Real, 7 de marzo de 1901.



Lám. 21

Avelina Carrera en el papel de *Brunhilda* durante el estreno de *Siegfried* en el Teatro Real; 7 de marzo de 1901.



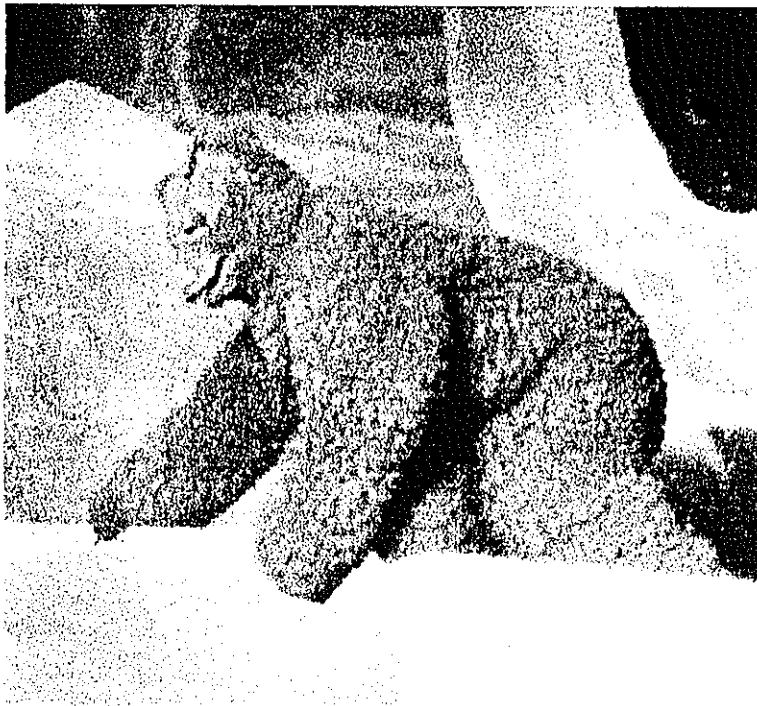
Lám. 22

Otra imagen de Avelina Carrera en el papel de *walkyria* Brunhilda durante el estreno de *Siegfried* en el Teatro Real; 7 de marzo de 1901.



Lám. 23

Estreno de *Siegfried*: Pini-Corsi
en el papel de *Mime*.



Estreno *Siegfried*: el oso del primer acto



Estreno *Siegfried*: El dragón Fafner (Segundo Acto)

Lám. 24

El oso y el dragón (Primer y Segundo Acto respectivamente)
 utilizados para el estreno de *Siegfried*; 7 de marzo de 1901.



Lám. 25

Concepción Dahlander como *Elsa* en
Lohengrin. Teatro Real, temporada 1900-1901.



Lám. 26

Amalio Fernández: bocetos de las decoraciones del Acto I y II,
respectivamente, para el estreno de *Siegfried* en
el Teatro Real, 7 de marzo de 1901.



Lám. 27

Amalio Fernández: bocetos de las decoraciones del Acto III, primer y último cuadro respectivamente, para el estreno de *Siegfried* en el Teatro Real, 7 de marzo de 1901.

2.3. La visita de Nikisch a Madrid

Los días 2, 3, 4, 6 y 10 de mayo Arthur Nikisch dirige a la Orquesta Filarmónica de Berlín en el Teatro Real de Madrid, obteniendo con ello un éxito espectacular. Durante estos cinco¹ conciertos se interpretan diversas obras o fragmentos de los siguientes compositores principales (por orden de reincidencia): Wagner, Beethoven, Berlioz, Weber. Además se ejecuta alguna obra o fragmento de cada uno de los siguientes músicos: Haydn, Schubert, Brahms, Mendelssohn, Tchaikowsky y Liszt. Tras un análisis de la prensa se desprende que el éxito de esta visita se debió fundamentalmente a la acogida en Madrid de Richard Wagner, en primer término y de Ludwig van Beethoven, en segundo. Este acontecimiento es la primera muestra importante en lo que va de siglo de la relación entre la música germana (representada fundamentalmente por Wagner) y *sinfonismo*, y de la divulgación y expansión del género sinfónico (y subliminalmente, del género camerístico) en la capital.

La prensa del momento anuncia la llegada de la Filarmónica de Berlín como un gran acontecimiento. El 1 de mayo, tanto *El Correo* como *El Heraldo de Madrid* anuncian en primera página la visita de Nikisch al mando de la célebre orquesta. El ya prestigioso director acababa de llegar a Madrid tras haber debutado el 30 de abril en Barcelona, donde consiguió un lleno de sala completo y un éxito absoluto.

La *Correspondencia de España* publica el 9 de mayo, al igual que hiciera *La Música Ilustrada* tras la visita de Nikisch a Barcelona, un retrato del director en portada (ver Láms. 28 y 29), lo que indica la relevancia de su visita.

El programa del primer concierto (2 de mayo) fue el siguiente:

1ª parte: Overtura nº3 *Leonora* de Beethoven / *Los preludios* de Liszt.

2ª parte: Sinfonía en do m menor nº5 de Beethoven

3ª parte: *Los murmullos de la selva* de *Siegfried* de Wagner/ Obertura de *Tannhäuser* de Wagner.

El 3 de mayo, el *Heraldo de Madrid* relata el éxito obtenido y destaca la idéntica precisión, el ajuste, el colorido expresivo y la energía rítmica de que hizo gala la agrupación. *El Correo*, en su número del 3 de mayo, publica en primera página la crónica a este primer concierto, en la que se hace

¹ La bibliografía al uso sólo cita cuatro de ellos, omitiendo el segundo concierto, celebrado el 3

patente la profunda impresión que causó la actuación de la orquesta berlinesa entre los madrileños que “recordarán, por mucho tiempo, su maestría en la ejecución sin par de las grandes obras artísticas, lo justo y fino de la interpretación de Beethoven y de Wagner”. Los comentaristas del hecho musical dan por sentado que el éxito de estos dos compositores se debe a la preparación y al conocimiento que poseía el público madrileño de dos músicos, asentados y populares ya en Madrid. Beethoven y Wagner son dos nombres que aparecen *asociados* fundamentalmente por la profunda admiración que Wagner sintió siempre por el músico de Bonn, siendo éste su primer modelo de referencia. *El Correo* finaliza la crónica resaltando el efecto sorprendente que produce la *orquesta* bajo la dirección de Nikisch en un público madrileño “no acostumbrado a tales primores” y califica este primer concierto como “el mejor y más completo hasta ahora celebrado en Madrid”:

Mucho hay que aprender de la Filarmónica de Berlín en este respecto: su director no necesita una masa de instrumentos para producir los grandes efectos de sonoridad; tampoco ha menester acentuar determinados sonidos para hacer resaltar algunos pasajes. La orquesta suena siempre como debe sonar y lo que debe sonar, y el efecto es para nosotros, no acostumbrados a tales primores, sorprendente, magnífico, porque a la interpretación justa y verdadera de los autores, se une la ejecución primorosa, ideal, perfectísima. Tales han sido nuestras impresiones del primer concierto, por ventura el mejor y más completo hasta ahora celebrado en Madrid².

El segundo concierto se celebra el 4 de mayo, interpretándose fragmentos del *Freischütz* de Weber y obras de Haydn en la primera parte. En la segunda “música novísima y de un compositor insigne: Tchärkowsky [sic]”³. La tercera parte estuvo dedicada a Bach.

El 6 de mayo se celebra el tercer concierto, obteniendo mayor éxito y mayor concurrencia que el anterior, con el siguiente programa:

1ª parte: Obertura del *Buque Fantasma* / Final de *La Walkyria* de Wagner.

2ª parte: *Séptima Sinfonía* de Beethoven.

3ª parte: Fragmentos de Berlioz y la *Primera Rapsodia* de Liszt.

de mayo de 1901, según consta en la prensa del momento.

² *El Correo*, 3 de mayo de 1901

³ *El Correo*, 3 de mayo de 1901

Tras la representación, la orquesta viaja a Lisboa para dar allí dos funciones y vuelve el jueves siguiente para celebrar el 8 de mayo, el cuarto concierto en Madrid. El programa es el siguiente:

1ª parte: Overtura *Egmont* de Beethoven / *Sinfonía en si menor* de Schubert

2ª parte: *Sinfonía en do menor* de Brahms.

3ª parte: *Preludio y muerte de Iseo* de *Tristan und Isolde* de Wagner. *Marcha fúnebre* de *El Ocaso de los Dioses* de Wagner/ Obertura de *Rienzi* de Wagner.

Félix Borrell realiza, desde *La Correspondencia de España*, la crónica del concierto, que pone de manifiesto el creciente interés del público madrileño por el sinfonismo:

Largo tiempo hacía que los últimos acordes de la hermosa overturea [sic] de *Rienzi* habían puesto fin al concierto de anoche, cuando todavía seguía la ovación tributada a la orquesta filarmónica de Berlín y a su ilustre director Arturo Nikisch, por el brillantísimo público que, cual en las noches más solemnes, llenaba por completo la sala de nuestro regio coliseo. En el palco real se hallaban desde el principio del concierto S.M. la Reina y las infantas Isabel y Maria Teresa.(...) Era tal la concurrencia, que los revendedores llegaron a última hora a cobrar hasta cinco y seis pesetas por los asientos de paraíso⁴.

Es interesante observar la diferente recepción de estos cuatro compositores alemanes. La primera parte (Beethoven y Schubert) fue bien recibida, por ser conocidas ya del público. Sin embargo, la segunda parte (correspondiente a Brahms), no pareció contar con el entusiasmo del público. Según Borrell,

(...) no es éste [Brahms] autor de los que acaban de convencer a nuestro público. Partidario éste principalmente de los efectos instrumentales, los busca mediante procedimientos tan complicados y atrevidos, que su comprensión resulta difícilísima para el público, por grande que sea la atención que al desarrollo orquestal preste. De aquí que acabe por fatigarse, y admire como anoche lo hizo la manera de ser vencidas las inmensas dificultades de ejecución que tales obras contienen, pero sin aquel entusiasmo que siente cuando participa del espíritu de las que inspiró la mente de su autor⁵.

⁴ *La Correspondencia de España*, 10 de mayo de 1901

⁵ *La Correspondencia de España*, 10 de mayo de 1901

Vemos por tanto cómo, si bien la positiva recepción de Richard Wagner en Madrid impulsa en la ciudad la aceptación, difusión y asentamiento de las obras de otros músicos germanos, no son *todos* los compositores germanos igualmente recibidos. Si bien, a través del filtro wagneriano, los *clásicos germanos* gozan de creciente popularidad en Madrid (desde Gluck hasta Wagner, pasando por Mozart, Schubert, Schumann y, sobre todo, Beethoven), los *contemporáneos* sólo tendrán éxito en función de su *similitud* con la música de Wagner. Así, la música de Richard Strauss que, como es sabido, debe mucho a la reforma wagneriana, *cuajó* en Madrid desde el primer momento. En mayo de 1908 visitará Madrid por segunda vez, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Berlín y obtendrá en la capital de un éxito extraordinario. El triunfo del estreno de su ópera *Salomé* en el Teatro Real, el 16 de febrero de 1911 corroborará su popularidad en Madrid. Sin embargo, otros músicos recién fallecidos o vivos aún, como Johannes Brahms⁶ Gustav Mahler⁷ no contarán con la misma suerte. En el caso del primero puede deberse no sólo a la diferente concepción *intimista* de la música que éste tiene frente a la *monumentalidad* de Wagner, sino quizás a otras razones extra-musicales como la ya entonces conocida mala relación personal entre Wagner y Brahms o la aún poco desarrollada función de la música de cámara en Madrid, en la que Brahms destacaría especialmente. La interpretación camerística conocerá un auge (especialmente a partir de 1903, con la creación del *Cuarteto Francés*, compuesto por Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa) a lo largo de los dos primeros decenios del siglo XX, pero en 1901 no estaba aún lo suficientemente desarrollada como para poder incidir en la recepción de Brahms en la capital. Esta especie de *obsesión* por lo wagneriano puede quizás ser otra de las razones por las que compositores germanos considerados, al igual que Wagner, como *postrománticos* (como Gustav Mahler, Max Reger, Hans Pfitzner, Max von Schillings o Franz Schmidt) pasaran casi desapercibidos a principios de siglo en la capital.

Tras el concierto citado, toda la prensa parece por tanto coincidir en adjudicar el éxito real de la noche a Wagner. Según Borrell, “las ovaciones

⁶ Johannes Brahms (Hamburgo 1833- Viena 1897)

fueron inmensas y la marcha fúnebre de *El Ocaso de los dioses* tuvo que ser repetida entre grandes aclamaciones a sus intérpretes”. El gobierno español concedió a raíz del éxito obtenido la cruz de Isabel la Católica al maestro Nikisch.

El quinto y último concierto tiene lugar el 10 de mayo, con el siguiente programa:

1ª parte: *Carnaval romántico* de Berlioz / Obertura del *Freischütz* de Weber / Scherzo del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn.

2ª parte: Sinfonía *Heroica* de Beethoven.

3ª parte: Preludio de *Lohengrin* y obertura del *Tannhäuser* de Wagner

Al terminar el quinto y último concierto, los madrileños mostraron su entusiasta y profunda admiración por Arthur Nikisch y su labor realizada en la capital:

El público en masa tributó a la orquesta una de las mayores ovaciones que en el Teatro Real se recuerda, todo el mundo aplaudía, las señoras agitaban los pañuelos y mil voces gritaban bravos y prorumpían en vivas. El maestro Nikisch, muy emocionado, tuvo que presentarse ininidad de veces, y a la salida, ya en la calle, repitiéronse las ovaciones, aplausos y vivas por mucho tiempo⁸.

2.4. José Arana y su indiferencia ante Wagner

Antes de inaugurar la temporada 1901-1902, el entonces empresario del Teatro Real, Luis París, hace patente la crisis que atraviesa el Teatro Real, declarando unas pérdidas de 321.074 Ptas⁹. Ante las protestas del público por reducir gastos, París acaba renunciando a su puesto y rescindiendo su contrato. Llega a un acuerdo con los abonados, para devolverles la diferencia entre el precio pagado por el abono completo y las funciones realizadas. El 5 de marzo llegará la Real Orden que rescinde el contrato de arrendamiento de París.

Temporada 1901-1902

⁷ Gustav Mahler (1860-1911)

⁸ *La Correspondencia de España*, 11 de mayo de 1901

⁹ Turina Gómez, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997; p. 123.

En cualquier caso, la temporada 1901-1902 se inaugura el 5 noviembre con un éxito wagneriano, la reposición de *Siegfried*, cuya representación en el Real contará con nada menos que 96 funciones. La gloria de la primera jornada correspondió, según Saint-Aubin¹⁰, al director Ernst Kunwald, que actuaba por primera vez en Madrid. Los cantantes son bien recibidos por público y crítica: Concha Dahlander, de nuevo en el papel de *Erda*, las cantantes Arkel y Tinroth, esta última como *ruiseñor* del bosque, el tenor Dufriche, el aragonés Aineto o Pini Corsi como *Mime*. A pesar de que la escena de Alberico es suprimida, hecho inimaginable hoy día, es curioso constatar cómo el Saint-Aubin, como ocurría con muchos otros críticos wagnerianos, veía este hecho una *virtud* de la obra wagneriana, considerando que, si bien Wagner concibió su obra como un conjunto o cadena perfectamente enlazada, “puede suprimirse un eslabón y todo queda igual”, cosa imposible con una obra italiana como *La Sonnambula* en la que si se suprimiera alguna parte, como el papel del noble conde, quedaría la obra “reducida a una tostada sin pan ni manteca”¹¹.

Con el fin de impulsar la inauguración de un teatro dedicado exclusivamente a la ópera española, el Teatro Lírico, se envía en marzo de 1902 un escrito en el que firmarán muchos músicos, como, Saco del Valle, Chapí, Amadeo Vives, Fernández Shaw, Dicenta, E. Serrano, Bretón o el wagneriano Manrique de Lara.

En mayo de este mismo año, Alfonso XIII alcanza la mayoría de edad (entonces 16 años) con lo que da comienzo un reinado que estabilizará económicamente el país, abriéndolo al resto de Europa y consiguiendo que saliera poco a poco de su tradicional postración y retraso cultural.

A pesar de los buenos augurios políticos, la gestión operística del Teatro Real no comienza bien. En julio de 1902, José Arana firma el contrato de arrendamiento del regio coliseo por dos años forzosos y tres voluntarios. Arana pretende levantar el teatro “recuperando público”, programando así “lo más seguro del repertorio”¹². Un hecho decisivo en la gestión del Real de Arana, es el consejo continuo que recibe del anti-wagneriano y apasionado defensor de la ópera italiana, Carmena y Millán. Así, la temporada Arana se

¹⁰ *Heraldo de Madrid*, 6 de noviembre de 1901

¹¹ *Heraldo de Madrid*, 6 de noviembre de 1901

¹² Turina Gómez, Joaquín: op.cit; p. 196

caracterizará por la inclusión masiva de títulos italianos y el práctico olvido de la obra wagneriana, siendo solamente programadas las óperas más comerciales, principalmente *Lohengrin* y *Die Walküre*. Arana, que quería conseguir éxitos *comerciales*, consideró la inclusión de ambas en los programas de sus temporadas (desde 1902 hasta 1907) como oportunidad lucrativa.

El 21 de noviembre de 1901 tiene lugar la representación de *Die Walküre* en el regio coliseo, que contará con nueve funciones más (24, 26, 30 de noviembre; 1, 8, 12, 15, 22, 28 de diciembre), de nuevo con la Tetrzzini como walkyria *Brünnhilde* y bajo la dirección de Kunwald.

El 31 de diciembre de este mismo año, se programa *Lohengrin* que se representará también los días 5 de enero y el 4 y 6 de marzo de 1902. En el reparto encontramos a Concha Dahlander y a Koralek en los papeles femeninos. En los masculinos, Blanchart, Puiggener, Riera y Granados. Dirige Barone, “en honor a Luis París”¹³. Poco más tiene lugar, en materia wagneriana, durante la temporada 1901-1902. La ópera *Tannhäuser* que, según Joaquín Turina, se representa el 31 de diciembre de 1901 (repitiéndose los días 5 de enero y 4, 6 de marzo de 1902) no ha podido ser documentada a través de la prensa. Por lo demás, Wagner sigue programándose como fragmento en los conciertos, como los del *Tannhäuser* interpretados durante el *centón* o función miscelánea celebrado en el Real el 15 de marzo de 1902 y bajo la dirección de Francisco Camaló y de Barone, a beneficio del tenor Ramón Blanchart.

Durante la temporada 1902-1903, tiene lugar la representación de *Lohengrin*, el 28 de diciembre de 1902, bajo la dirección de Leopoldo Mugnone. La prensa apenas se hace eco de dicha función que será repetida únicamente un día, el 30 de diciembre. Algún concierto más incluye obras de Wagner, como el extraordinario que tuvo lugar en enero de 1903, con fragmentos de *Rienzi*, *Die Walküre*, aunque al parecer dicho concierto no resultara nada oneroso y contara con numerosas pérdidas.

Durante la temporada 1903-1904 no se da en Madrid ni una representación wagneriana en el Teatro Real. Sólo pueden escucharse en este teatro fragmentos del *Tristán* en un *centón* celebrado a beneficio de la Asociación de la Prensa que dirigirán Rodolfo Ferrari y Ruperto Chapí. En

¹³ *España Artística*, 1 de abril de 1902

1904-1905 se programa *Lohengrin* y *Tannhäuser*, dirigidas ambas por Edoardo Mascheroni. La primera inaugura la temporada el 26 de noviembre de 1904 y figuran en el reparto Concha Dahlander, De Lerma, Viñas, Rosato y Fúster. El 17 de diciembre se representa *Tannhäuser*, cantando la Darclée, Torretta; Viñas, Ancona, Rossato y Verdaguer.

Tras la disolución, a comienzos del siglo XX, de la Sociedad de Conciertos, fundada por Asenjo Barbieri, debida a la ruina provocada por el fracaso del Gran Teatro Lírico, una gran parte de los músicos de esta orquesta, pasarán, a partir de 1904, a formar parte de la recién creada Orquesta Sinfónica de Madrid. Al poco tiempo de presentarse ésta en el Teatro Real madrileño en febrero de 1904, el wagnerófilo Enrique Fernández Arbós se pone al mando de la misma.

La temporada 1905-1906 incluye en su programación a *Lohengrin* y a *Siegfried*. Dirigidas por Edoardo Vitale, contarán principalmente en el reparto con Concha Dahlander, Francisco Viñas, Hericlea Darclée, García Rubio y Mansueto.

El 31 de mayo de 1906 tiene lugar el atentado del anarquista Mateo Morral en la calle Mayor. Poco después de las dos de la tarde, tras desposarse Alfonso XIII y la princesa Victoria Eugenia, y cuando el cortejo nupcial se dirigía por la calle Mayor hacia el Palacio Real, Mateo Morral arrojó desde el balcón del tercer piso del número 88 una bomba oculta en un ramo de flores. Los reyes resultaron ilesos por caer ésta desviada, pero se produjo una masacre entre la multitud, produciéndose 23 muertos y alrededor de 100 heridos. El anarquista huyó y se suicidó ese mismo día. El personaje de Mateo Morral resulta interesante por la repercusión que su acción violenta tuvo en los intelectuales madrileños del momento. A pesar de que muchos pensaron que era un obrero autodidacta, la verdad es que el catalán Morral fue realmente un anarquista ilustrado de orígenes burgueses, que había estudiado en Alemania, licenciándose en ingeniería mecánica. Aprendió alemán rápidamente (por lo que realizaría posteriormente tareas de traducción a su vuelta a Barcelona) y se impregnó del pensamiento de Nietzsche y del ideario anarquista germano, especialmente de la corriente neomalthusiana. Los intelectuales madrileños conocían bien a este personaje, pues frecuentaba la Horchatería de Candelas de

la calle Alcalá, donde se reunían por entonces escritores y artistas modernistas del momento como Azorín, Valle-Inclán y Ricardo y Pío Baroja. La violencia del anarquista formado en Alemania pudo fomentar la tesis sobre la *barbarie* y *violencia* alemanas que tanto darían que hablar al estallar la Primera Guerra Mundial y que desembocaría en un virulento odio a lo *germanófilo*.

La siguiente temporada, correspondiente a 1906-1907, volverá a contar en su programación con *Lohengrin* y *Tannhäuser*, dirigidas por Mascheroni y Ricardo Villa, respectivamente. Protagonizarán los papeles wagnerianos la Darclée, Concha Dahlander, Verdaguer y Paco Viñas. Alejandro Saint-Aubin destaca la excelente dirección de *Tannhäuser* por parte de RICARDO VILLA (ver Lám. 37) y la reacción, ante su batuta, del público madrileño:

El brío, la perfección, la claridad y limpieza, entusiasmaron a todos, y todos aplaudieron frenéticamente al joven maestro ¡Viva el maestro español!, gritaban en las alturas, y los de la sala unimos nuestra voz en las aclamaciones.

Toda la representación fue igual para el director, un triunfo constante y Villa, anoche, ante una gran orquesta, en el teatro que figura entre los pocos de mayor prestigio de Europa, y aplaudido en general, fue un hombre feliz, que llega a la meta de sus más altas aspiraciones.

Villa creció anoche los cien codos que buena falta le hacían para que la figura física resulte arrogante y pueda ponerse al nivel de la gran figura artística que ya posee¹⁴.

La prensa refiere también el debut como *Ortrude* de BEATRIZ ORTEGA VILLAR; ver Lám. 38) que, a partir de esta primera y celebrada actuación, realizará numerosos papeles wagnerianos en el Teatro Real madrileño:

Presencia arrogante, admirable hermosura, voz fresca, poderosa y de timbre purísimo.

En la acción, distinguida, mostró instinto de actriz, y pudo apreciarse la desenvoltura entre conveniente dosis de la *gaucherie*, que despierta grandes movimientos de simpatía en el público para los debutantes intimidados.

Por la afinación y excelente escuela de cantatriz, la señorita Villar escuchó estruendosas salvas de aplausos en las escenas del acto segundo y en la plegaria, dicha con profunda expresión y dulzura.

Beatriz Villar fue llamada innumerables veces al proscenio¹⁵.

¹⁴ *Heraldo de Madrid*, 18 de febrero de 1907

¹⁵ *Heraldo de Madrid*, 18 de febrero de 1907



Lám. 28

Uno de los retratos de Arthur Nikisch aparecido en la prensa con motivo de su visita a Madrid en mayo de 1901, en calidad de director de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

(Fuente: *La Correspondencia de España*, 9 de mayo de 1901)

LA MUSICA ILUSTRADA



ARTHUR NIKISCH

Cuatro reales

2.5. Amalio Fernández, *el* escenógrafo wagneriano en Madrid

AMALIO FERNÁNDEZ nace en La Gineta (Albacete) en 1859, pero ya desde los tres años reside en Madrid, ciudad en la que centrará su actividad escenográfica y a la que se sentirá siempre profundamente vinculado, a pesar de sus viajes por Europa y sus estancias en América. Amalio será, durante los veinte primeros años del siglo XX, en palabras de Ana María Arias de Cossío, “el pintor más activo y constante”¹ en Madrid y prácticamente “el primer pintor español que se dedica profesionalmente a la escenografía”². Tras sus estudios bajo la dirección de A. Bravo y luego en la Academia de San Fernando, entrará enseguida en el taller de Ferri y Busato. Al ser rechazado en este taller, marcha a París, donde trabaja con pintores italianos y franceses en decoraciones de óperas. Tras su estancia en París, vuelve a Madrid y entra de nuevo, por un breve período de tiempo, en el taller de Ferri y Busato, hasta que en 1890, decide ya instalarse por su cuenta.

Su actividad como escenógrafo wagneriano en Madrid resultará clave en la recepción del compositor alemán en la capital. Nueve de las once escenografías de todo el repertorio wagneriano estrenado en Madrid en el período que va de 1876 a 1914, llevan el *sello* de Amalio Fernández y gran parte de la enorme repercusión de la obra de Wagner, especialmente durante los primeros quince años del siglo XX en Madrid, se debe al éxito de sus decoraciones. La escenografía de las dos primeras óperas representadas en la capital, *Rienzi* (1876) y *Lohengrin* (1881), corren a cargo de Busato, Bonardi y Valls. Pero ya en 1890, Amalio realiza, junto a Busato, las decoraciones para el estreno de *Tannhäuser*. A partir de 1892 y hasta 1899, Amalio se asocia con Busato y juntos pintarán para el Teatro Real y para prácticamente todos los teatros madrileños. Así, *Die Meistersinger von Nürnberg* (estrenada en 1893), *Der fliegende Holländer* (1896) y *Die Walküre* (1899) serán obra de ambos escenógrafos.

La novedad que presentan ya las dos últimas escenografías del siglo XIX, *Der fliegende Holländer* y *Die Walküre* se debe precisamente, como

¹ Arias de Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991; 241

² Arias de Cossío, Ana María: op.cit.; p. 230

apunta A. María Arias de Cossío, a la participación de Amalio Fernández en las mismas³. La novedad de la escenografía de la primera de ellas (en especial la decoración del tercer acto, donde se ven en el horizonte las dos imágenes trasfiguradas de *Senta* y del *Holandés*, elevándose a los cielos) es su carácter *simbolista*, carácter que se acentúa en la decoración de *Die Walküre*. Cossío interpreta estas dos últimas óperas de Wagner “como una muestra de simbolismo temprano” en Madrid. En *Der fliegende Holländer* “hay todo un clima de irrealidad que prescinde del dibujo y que, acogién dose a la propuesta dramática de Wagner conjuga la visión y el gesto con la música y la acción”. En el caso de *Die Walküre* la autora se refiere sobre todo a la última escena de la ópera, en la que Wotan rodea a la dormida *Brünnhilde* con un círculo de fuego y la cubre con su escudo. Arias de Cossío insiste en el carácter simbolista de estas dos escenas que “expresan, independientemente de sus valores artísticos concretos, la idea wagneriana de que en la escena importa en la misma medida el texto, la música, el gesto y la decoración” con lo que se consigue, “por fin, con todas sus limitaciones, la expresión en el Teatro Real del ideal wagneriano de la obra de arte total”⁴. Para introducir poco a poco los nuevos ideales estéticos imperantes en el resto de Europa, Amalio tendrá sin embargo que luchar no sólo contra los cánones estéticos, sino también técnicos, que siguen rigiendo prácticamente desde mediados de siglo XIX en la mayoría de los teatros madrileños.

Encontramos numerosos datos que prueban su rigurosa profesionalidad y su incansable lucha por mejorar la infraestructura teatral e implantar la utilización de los medios y herramientas empleados en el resto de Europa para conseguir los mejores efectos escenográficos. Joaquín Muñoz Morillejo, en su libro sobre escenografía española⁵ hace referencia a la interesante respuesta de Amalio al llamamiento del crítico Saint-Aubin a los pintores escenógrafos, para que dieran su opinión respecto a la utilización del papel o del lienzo en las decoraciones teatrales. El primero era muy usual por lo barato, pero no satisfacía en absoluto a los escenógrafos que deseaban realizar obras artísticas. El escenógrafo Amalio Fernández justifica entonces su rechazo a los decorados

³ Arias de Cossío, Ana María: op.cit.; p.189.

⁴ Arias de Cossío, Ana María: op. cit. p. 193.

⁵ Muñoz Morillejo, Joaquín: *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blass, 1923; pp.166-168.

con papel alegando, en primer lugar, que “su condición material es refractaria a las entonaciones y factura”. En segundo lugar puntualiza “lo poco a propósito que es tan frágil material para dar a las decoraciones cierto movimiento de plantación, tal y como se hace hoy en otros países, en donde no sólo existe la prohibición absoluta de los decorados de papel, sino que sus telas y demás elementos de construcción han de estar impregnados de sustancias que los hacen incombustibles”. En tercer lugar, sostiene que con “los precios a que se pagan tales decoraciones (...) apenas si hay suficiente para sufragar los gastos que ocasiona una obra, si ha de estudiarse en serio y documentarse convenientemente”. Por otro lado, Amalio indica que el papel que se empleaba para las decoraciones era de una superficie excesivamente satinada y de un tono “ligeramente gris o de garbanzo”, hechos que no permitían, para sostener el color, el empleo de pasta de pintura gruesa, “condición precisa para la brillantez de los tonos”.

Esta inquietud respecto a la técnica del papel, es compartida por otro escenógrafo contemporáneo de A. Fernández, Luis Muriel López, que realizó también numerosas escenografías en los teatros madrileños. Sus declaraciones, realizadas a Vicente Castro Les en 1903, abogan también por la técnica sobre tela o lienzo y arremeten contra las decoraciones sobre papel, explicando cómo su utilización se debe a razones de índole práctica (económica) y cómo esto va en detrimento del aspecto artístico. Al igual que Amalio, Muriel López insiste en los inconvenientes relativos al tratamiento del color, al resultar éste “seco, apagado y poco jugoso” sobre la superficie de papel. También apunta cómo esta técnica incrementa la competencia *desleal*, pues se trata de un procedimiento “tan poco serio que todos se han atrevido con él, habiendo llegado al extremo de lanzarse a pintar decoraciones hasta nuestros más acreditados *aprendices*”⁶.

Este último aspecto será de nuevo confirmado por el propio Amalio, en una carta de fecha 30 de marzo de 1907, dirigida desde La Habana al madrileño Luis París. En este escrito, el escenógrafo describe las razones que le movieron a abandonar España, en septiembre de 1905, y recuerda la decepción que le había producido, antes de su marcha, su intento de modernizar los

⁶ Citado de: Muñoz Morillejo: op.cit.; pp.177-178

teatros madrileños y situarlos al nivel europeo (tras sus conocimientos adquiridos fuera de España, sobre todo en París), sin escatimar medios, y cómo esto encareció las producciones dando pie a los empresarios a contratar a aquellos que, haciéndose pasar por escenógrafos, no realizaban sino “indecentes papeluchos”:

Muy pocos acertarán a explicarse la verdadera causa de mi salida de España, de español, para la que yo deseaba el esplendor y adelantos en cuanto al arte de la escena se refiere, y para conseguirlo, en la parte que a mi oficio corresponde, no escatimaré sacrificio [alguno], y a los países que caminan, que ya las ñoñeces de “Lucia” y tantas otras preciosidades por el estilo mandaron al sótano, fui a visitar, gastando en ello mis pequeños ahorrillos para aprender cuanto me fuese dado, en el arte de poner las obras en escena.

Este fue sin duda alguna una de mis equivocaciones. Los conocimientos adquiridos, y que en lo posible traté de implantar en mis obras, encarecieron éstas, dando con ello mayor margen de competencia a mis colegas, y [sirvió de] pretexto a algunos espléndidos empresarios al uso, para justificar ante ciertos autores, muy en armonía en gustos y elevación de ideas con los propios empresarios en [materia] del decoro escénico, [de] no hacerme sus encargos.

La competencia de aquellos indecentes papeluchos, pintados por Rovescalli, Goni y demás señores del margen, para recrear a los distinguidos públicos del “Real” y del “Español”: la falta de ayuda, no de todos, pero sí de algunos autores muy importantes, y el golpe del Teatro Lírico, de grata memoria, unido a lo convencido que estaba [estaba] (y sigo estando) de que jamás podría darme el placer de utilizar los medios tan hermosos de los efectos escénicos que aprendí de Hugo Bähr [Boer], Matts Brukner [Max Brückner], Cranisch [Kranisch], Vellermé, Mornat y Langlois, y otros grandes maestros de la escénica teatral, me decidieron a salir en pos de horizontes más dilatados, en donde saciar mis ansias de hacer cosas⁷.

2.5.1. La *huida* de Amalio a América

Así pues, el 15 de septiembre de 1905, ante el ambiente artístico reinante derivado de la deficiente gestión de Arana al frente del Teatro Real, Amalio marcha a América, si bien volverá una vez finalice su contrato, en el momento que los empresarios Boceta y Calleja se hagan cargo, a partir de 1908, del regio coliseo y retomen el *camino del progreso*, como lo definirán

⁷ v. Apéndice: carta nº2. Tanto en la transcripción de las cartas incluidas en el Apéndice como en los extractos de las mismas citados en el presente capítulo añadimos *entre corchetes* la versión correcta de los eventuales errores (ortográficos, topónimos, nombres propios) del texto original para una mejor comprensión del mismo.

los wagnerianos madrileños, y la figura de Wagner vuelva a ser protagonista en la capital. Durante la ausencia de Amalio (1905-1908) no se estrena ninguna obra de Wagner, y Arana contrata a Julio Blancas y Manuel Amorós para realizar las decoraciones del Teatro Real. Ambos escenógrafos habían ingresado en el taller de Busato y Bonardi casi al tiempo que Amalio y se establecieron después con el último, por lo que su formación académica era semejante, observándose en ellos un tratamiento de la perspectiva y de las masas arquitectónicas muy dentro del estilo de A. Fernández⁸.

Las razones que movieron a Amalio a abandonar Madrid parecen, en principio, evidentes. La falta de infraestructura, la incomprensión y el desinterés circundante respecto a toda innovación de la escenografía teatral y, sobre todo, la penosa gestión de Arana al frente del Teatro Real (desde que Luis París rescindiera su contrato en 1901) y su indiferencia hacia Wagner y hacia todo lo que entonces se consideraba *moderno*, frustraron el entusiasmo de Amalio Fernández y provocaron su marcha a América.

Correspondencia mantenida entre Amalio Fernández y Luis París (1906-1910)

Si bien los motivos que provocaron su marcha parecen, en parte, evidentes, cabe preguntarse cuál fue realmente el *objetivo* que Amalio Fernández perseguía abandonando Madrid e instalándose en América, cuáles eran sus *expectativas* antes de partir, cómo fue realmente su *experiencia americana* y por qué *volvió* a los tres años a Madrid. La bibliografía al uso apenas resuelve estos interrogantes, interpretando la *desconocida* experiencia americana como un triunfo completo que enriqueció a Amalio y le cubrió de gloria. Sin embargo, el análisis de las cartas enviadas por Amalio Fernández a Luis París durante la estancia del primero en América contradicen en parte esta afirmación y arrojan nueva luz al interesante pero poco estudiado personaje de Amalio Fernández.

El Instituto del Teatro de Barcelona alberga en sus fondos, dentro de la *Colección Luis París*, perteneciente a la *Colección Teatral Arturo Sedó*, una serie de ocho cartas enviadas por el escenógrafo Amalio Fernández a Luis París, entonces director artístico del Teatro Real madrileño. Se trata de las

⁸ cfr. Arias de Cossío, Ana María: op.cit.; p. 243.

cartas enviadas desde América (La Habana y Nueva York) durante el período comprendido entre noviembre de 1906 a marzo de 1908 y una última enviada ya desde el mismo Madrid, instalado Amalio de nuevo en la capital, en marzo de 1910. Por otra parte, la colección *Luis París* recoge numerosas fotografías inéditas del propio Amalio Fernández que incluimos en el presente capítulo, pues pensamos que éstas pueden tener un valor documental iconográfico importante (v. Láms. 30-35).

La inmediatez característica del documento epistolar resulta interesante a la hora de analizar el fenómeno wagneriano madrileño. El análisis de las cartas (que transcribimos íntegramente en el Apéndice) saca a la luz datos de interés relativos a la figura de Amalio Fernández que nos permiten *desmitificar* ciertos aspectos relativos a su personalidad y esclarecer algunas cuestiones que aparecían borrosas en la escasa bibliografía existente hasta el momento, refiriendo los acontecimientos teatrales madrileños más relevantes vinculados al Teatro Real y a la recepción de Wagner en la capital; confirmando el desinterés por las obras wagnerianas del empresario Arana y su deficiente gestión al frente del regio coliseo; recalcando la relación de amistad, tremendamente fructífera (aunque no exenta de roces), entre el escenógrafo y el director de escena; subrayando las opiniones compartidas de dos wagnerianos convencidos que luchan sin descanso por sacar a Madrid de su letargo cultural respecto al resto de Europa y tratan de educar e intelectualizar al público madrileño y de *modernizar* el Teatro Real para situarlo al frente de los mejores teatros de ópera del continente y, finalmente, definiendo la repercusión de la *experiencia americana* en un escenógrafo *español* que triunfará como escenógrafo wagneriano en Madrid desde el momento en el vuelve a la capital.

Detallamos el lugar de origen y la fecha de las 6 cartas analizadas enviadas por Amalio Fernández que pueden consultarse en el Apéndice:

1. Nueva York, 18 de noviembre de 1906
2. La Habana, 30 de marzo de 1907
3. Nueva York, 14 de octubre de 1907
4. Nueva York, 8 de diciembre de 1907
5. Nueva York, 12 de marzo de 1908
6. Madrid, 8 de marzo de 1910

Aunque no hemos podido encontrar la respuesta a sus cartas por parte del destinatario, el análisis de las enviadas por Amalio Fernández a Luis París evidencia un claro y regular intercambio epistolar entre ambos artistas, si bien se observa una mayor *insistencia* por parte del escenógrafo. Amalio hace además referencia concreta a algunas cartas recibidas por Luis París. En primer lugar, la carta nº1 menciona una carta anterior del propio Amalio que París no responde. Entre la carta nº2 y la nº3, se hace referencia también a un intercambio adicional: la carta del 30 de marzo de 1907 es contestada por Luis París con un escrito fechado el 26 de agosto de ese mismo año, a la que Amalio responde al mes siguiente, el 10 de septiembre, enviando en ella un rollo con planos de decoraciones. Entre la carta nº3 y la nº4, Amalio recibe respuesta de París con carta fechada el 26 de octubre de 1907.

Ya desde su primera carta, el escenógrafo hace referencia a su añoranza por Madrid:

Yo escribí [escribí] a V. una carta desde la Habana, que le dirigí a “Fornos” y supongo no llegó a sus manos, pues no tuve respuesta. Carta larga (probablemente pesada) en que yo recordaba, en aquellos días que las fiebres [fiebres] de aclimatación y la nostalgia de la patria aumentava [aumentaba] mis recuerdos del pasado, nuestros afanes y desvelos de las labores del “Real”, más para darnos gusto que para recibir provecho⁹.

La *nostalgia* por Madrid está presente, desde la primera hasta la última carta, en el discurso de Amalio. El recuerdo de su amistad con Luis París, gracias a cuya colaboración se pudieron realizar grandes logros en el Teatro Real, es constante. La evocación a la obra wagneriana es también continua, especialmente la referida al acto segundo de “El buque fantasma” (*Der fliegende Holländer*):

Le recordaba a V. aquel precioso aparecer del cuadro tan primorosamente compuesto por V. de las hilanderas de “El buque fantasma” (...) y aquellas miajas de cierto Anillo de un tal Nibelungo, a quien, ni de vidas conocerá el actual empresario del Teatro Real, de Ultramarinos y del Reino¹⁰.

¿No fueron ricas telas, aquel hermoso aparecer del acto segundo de “El buque fantasma”? ¿Aquel grupo de tocas blancas, corpiños y

⁹ v. Apéndice: carta nº1

¹⁰ v. Apéndice: carta nº1

zagalejos de colores enteros y armoniosos, no vivos y chillones, de las hilanderas, agrupadas tan artísticamente por V. en torno al típico ventanal de la estancia, que el sol poniente teñía de rojo sus pálidos rostros e iluminaba la estancia de modo maravilloso? ¿No lo recuerda? Yo sí lo recuerdo: lo recuerdo con pena y gozo a la vez¹¹.

El orgullo por el trabajo realizado junto a Luis París en el regio coliseo y la referencia wagneriana se hace patente a lo largo de todas las cartas. Como si presagiara el éxito que obtendrá con su vuelta a Madrid, exclama “¡Viva Wagner!”, grito que, como recogerá la prensa del momento y como veremos a lo largo de nuestro estudio, proferirá un público madrileño enardecido tras el estreno de *Götterdämmerung*, el 7 de marzo de 1909:

Nuestra labor, que fue grande y meritísima (y esto no lo desmentirá mi abuela) no fue entendida por los más, y se realizó sin la ayuda de los menos; pero como en aquella labor, realizada con tanto entusiasmo, sólo buscábamos dar cumplido goce a nuestros deseos, y esto lo conseguimos, nada nos deben: estamos en paz, e impenitentes, dispuestos a empezar, y viva Wagner¹².

Como citamos anteriormente, la *pésima* gestión de Arana al frente del Teatro Real, es referida unas veces con resentimiento y otras con sentido del humor:

Ese es el empresario que merece Madrid como el gobierno que tiene España, es el que merece. A tal asno, tal arriero, y para quien es padre, vástale [bástale] madre, que así como el que no está hecho a bragas, las costuras le hacen llagas, el que da pan a perro ageno [ajeno] pierde el pan y pierde el perro, nosotros perdimos lastimosamente nuestro tiempo, nuestro dinero y algunos pelos negros, por empeñarnos en echar margaritas a puercos, y querer adornar al asno con flores de Alejandría¹³.

Como se desprende de la lectura de las cartas, Amalio sigue desde América, con *obsesivo* interés, los acontecimientos teatrales madrileños, especialmente los referidos al Teatro Real, gracias a la lectura del *Heraldo de Madrid*, periódico madrileño en el que su amigo personal, Alejandro Saint-Aubin, realizaba la crítica musical y teatral. Así, el escenógrafo *comprueba*, al

¹¹ v. Apéndice: carta nº2

¹² v. Apéndice: carta nº2

¹³ V. Apéndice: carta nº 1

principio de su estancia en América, cómo “el estancamiento y retroceso en cosas de Arte Teatral iniciado antes de mi salida de Madrid (...) ha seguido aumentando en proporciones aterradoras (...)”¹⁴ y, según avanza el tiempo, en su última carta desde Nueva York, la nostalgia se apodera de él y felicita a su amigo París por sus logros durante la temporada 1907-1908:

Leo el “Heraldo de Madrid” y estoy enterado de cuanto ha sucedido. Por lo dicho por Saint-Aubin, he visto (con suma alegría, a qué ocultarlo) que el que ha triunfado ha sido Vd. Que sea enhorabuena, y que continúe (como espero) y se bayan [vayan] haciendo cargo de lo que va de un especiero a un perfumista¹⁵.

Esta añoranza por volver a Madrid se acentúa según avanza el tiempo, si bien está presente a lo largo de todos sus escritos, como si realmente nunca hubiera querido abandonar España. Ya desde sus primeras cartas expresa su deseo de volver: “Espero aquí, como emigrado de mis pecados, esperando la restauración deseada”¹⁶. Su actitud indica que pudo dejar Madrid no tanto por buscar *nuevos horizontes*, sino como consecuencia de un profundo *resentimiento* y con la intención de dar un *golpe de efecto*, a modo de protesta, con el que pretendía llamar la atención de los madrileños sobre su persona y sobre la situación reinante, especialmente en lo relativo a la nefasta gestión de Arana al frente del Teatro Real. Su deseo era marchar para volver en mejores circunstancias y para poder realizar su verdadero *sueño* artístico: elevar la escenografía y, con ello, la vida teatral y cultural *madrileña* al rango europeo que le correspondía. Su personal apego por el Teatro Real se evidencia a lo largo de todas sus cartas: “Yo que tanto quiero a ese teatro (...) creo que en todas las manifestaciones de Arte debe ser expresión de lo mejor (...)”¹⁷.

Por otra parte, las cartas muestran la profunda *soledad* de Amalio en Nueva York que, junto al anhelo de volver cuanto antes a Madrid, indican una inadaptación y malestar en el medio americano:

No acabaría nunca, pues esta soledad en que aquí vivo, entre cuatro millones de caballerías, excita mi ansia de verme entre Vds. de tal manera, que cuando cojo por cuenta mía a algún amigo a quien escribo, lo convierto en víctima de mis apetitos.

¹⁴ V. Apéndice: carta nº1

¹⁵ v. Apéndice: carta nº4

¹⁶ v. Apéndice: carta nº1

¹⁷ v. Apéndice: carta nº3

Perdone la lata, y no deje de escribirme, y mandarme programas y cosas, pues deseo estar tan al tanto como si en esa estuviese¹⁸.

La estancia en América de Amalio parece, por tanto, no haber sido realmente nunca un *objetivo* en sí, ni haber servido tanto para su enriquecimiento profesional, sino más bien parece que el escenógrafo utilizara su estancia en América para preparar su vuelta, para *incubar* las grandes ideas que deseaba poner en práctica en Madrid y *urdir la trama* que le llevarían a triunfar en el Teatro Real. Esto contradeciría las declaraciones del propio Amalio Fernández realizadas el 13 de septiembre de 1905 (dos días antes de su partida a La Habana) a Luis Gabaldón y referidas por de Muñoz Morillejo, quien da por hecho a lo largo de su estudio no sólo el hecho de que Amalio abandonaba España con el ánimo de “echar el ancla en América”, sino incluso que las estancias en ciudades como Buenos Aires o Méjico *proyectadas* por Amalio en el continente americano *tuvieron realmente lugar*:

Me voy porque me han ofrecido un regular contrato para el Teatro Albisu de La Habana, donde hacer obras importantes. (...) Después pienso realizar mi viaje (...) proyectado: Estados Unidos, Argentina, Méjico, etc. (...) Después (...) si hallo fondo en Nueva York o Buenos Aires, o donde sea, echaré el ancla...¹⁹

En su carta desde Nueva York, fechada el 14 de octubre de 1907, Amalio muestra ya su profundo deseo de *volver para triunfar*, por lo que quisiera ya saber qué ópera podría ir ya preparando:

A serle posible, yo quisiera de antemano, saber qué ópera me reservaría para mi reaparición (como se dice en La Habana) pues escuso [excuso] decirle si yo iré con las de nuestro buen hermano Caín. Quiero llevar bien afiladas las armas, y pienso arrimarme y mojarme los dedos en los mismos rubios. Estoy que muerdo, y echo café por los cuatro cottés [*côtés*]²⁰.

Las cartas también nos muestran las relaciones personales de amistad entre el escenógrafo y el círculo wagneriano de Madrid. Entre las continuas alusiones a sus “buenos amigos” madrileños, destaca la mención de Agustín Lhardy (que él escribe “Lardih”) y que demuestra, una vez más, las

¹⁸ v. Apéndice: carta nº3

¹⁹ Cit. de: Muñoz Morillejo, Joaquín: op.cit; p.169

²⁰ v. Apéndice: carta nº3

interrelaciones de los wagnerianos madrileños en torno a las tertulias wagnerianas en el *Restaurante Lhardy*, que en nuestro estudio denominamos el *Círculo Lhardy*, y la importancia de éste como *aglutinante* del sector wagneriano en la capital. Las continuas alusiones a su wagnerófilo amigo, el crítico musical y pintor Alejandro Saint-Aubin (nacido en Madrid en 1857 y fallecido en esta ciudad en 1916), cliente asiduo de las tertulias wagnerianas de *Lhardy*, es otra muestra más de la vinculación de Amalio con el círculo wagneriano de la capital. También menciona en más de una ocasión sus deseos de recibir noticias de Arijá, que suponemos se refiere al pintor José Arijá, iniciador, hacia 1891, de los dibujos de ornamentación en las revistas ilustradas, entre los que destacan los realizados para la revista *Blanco y Negro*, como la célebre portada wagneriana de 1901, *El beso de Wotan a Bruhilda*, que incluimos en el presente estudio (v. Lám. 16):

Dé mis cariñosos afectos a López Marnis, Félix Méndez y, grande y poderoso, a Arijá, al generoso Arijá, que no se ha dignado contestar, ni a mi carta, ni a la salutación del año que nos rige, o que nos raja, y a todos los buenos amigos, muy especialmente a Lardih [Lhardy], al cual escribiré uno de estos días²¹.

Sorprende su alusión al director de orquesta Cleofonte Campanini, el célebre director de orquesta italiano que tanto éxito tuvo en Madrid por sus interpretaciones wagnerianas, vinculado al *Círculo Lhardy* y considerado por muchos *difusor* del wagnerismo en Madrid durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX. Como vimos, su trabajo en el Teatro Real al frente del estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901, junto con Luis París y Amalio Fernández, había sido reflejado en la prensa como un triunfo absoluto, y la colaboración entre los tres artistas había sido interpretada como imprescindible para la consecución de dicho éxito. Por esta razón, llama la atención la *inseguridad* personal de Amalio frente a Campanini, cuando en marzo de 1908, el director de orquesta se encuentra en Nueva York. Amalio no consigue verle y, a pesar de que Campanini y Amalio se encuentran en la misma ciudad, el escenógrafo pide por carta a Luis París que le ayude desde Madrid en su empeño:

²¹ v. Apéndice: carta nº2

Ya sabe Vd. que en “Manhattan” está el maestro Campaniny [Campanini]. Bueno, pues yo deseando verle, para tener ese gusto, y por si me podía servir de algo, le escribí por dos veces, y a ninguna tuve contestación.

No he repetido la suerte por si él se ha figurado que yo me encuentro aquí de bruja, que dicen en la Habana, o de golfo, que decimos en casa, y temía el sableo.

Si como supongo Vd. está en buenas relaciones con él ¿quiere Vd. escribirle diciéndole lo sucedido?²²

En cualquier caso, la relación de amistad con Luis París se confirma como enriquecedora profesionalmente, pues la pasión por Wagner les llevaría a sus mayores logros en el Teatro Real, no sólo antes sino, como veremos a lo largo del presente estudio, después de la estancia de Amalio en América. Ambos comparten el entusiasmo por el compositor alemán y su deseo de difundir su obra entre los madrileños. Ambos comparten la convicción de que la renovación teatral, musical y, por ende, cultural madrileña, ha de partir del *público*. Son conscientes de la necesidad de comenzar desde abajo, educando y preparando intelectualmente al público que asiste a las representaciones de ópera, para acabar con el esnobismo imperante y conseguir que los asistentes al espectáculo operístico tomen conciencia de la grandeza de la *obra total* wagneriana y actúen de manera respetuosa a lo largo de las representaciones. Esta *campaña de intelectualización* es llevada a cabo de manera mucho más activa, por parte de Luis París quien, gracias a sus escritos y a sus traducciones de la obra wagneriana conseguirá que muchos madrileños accedan a la obra del compositor alemán, se interesen realmente por ella e incluso tomen la costumbre de acudir a las representaciones provistos del libreto de ópera que muchos de ellos leerán antes, durante y después de la representación. Amalio, por su parte, es consciente de la diferencia entre público madrileño y neoyorquino y se da cuenta de la importancia que para el segundo tiene el espectáculo operístico, por el que es capaz de *pagar mucho más*, aunque esta actitud se deba al característico esnobismo imperante. Refiriéndose al público del madrileño Teatro Real, afirma:

Eso es lo peor que tenemos: el público, y lo insuficiente de los precios de las localidades, y como sé que hablo a un convencido, no insisto, ni hago consideración alguna sobre ello.

²² v. Apéndice: carta nº5

Público más prudente y que pague más, es lo que nos falta, lo demás, lo tenemos. Esa es la campaña más urgente e importante que hay que hacer (...)²³

El escenógrafo parece admirar a su amigo wagneriano Luis París e *identificarse* con él desde el continente americano. Le anima a seguir luchando por modernizar el teatro madrileño, alabando la introducción de ciertas mejoras, desconocidas hasta entonces en Madrid, cuya vigencia y efectividad Amalio confirma en Nueva York, como la entonces considerada *novedad* de mantener la sala oscura durante la representación, muy en línea con los cánones wagnerianos, para conseguir una mayor concentración y atención del público sobre lo que ocurre sobre el escenario:

¿Piensa Vd. proseguir tan laudable campaña, del oscuro en la sala durante la representación? Dígamelo, pues en lo que yo pueda, desde el periódico de Contreras y Camargo “El Arte del Teatro” para el cual he escrito unos artículos (o lo que sean) y pienso escribir más, le he de ayudar en ese sentido.(...) Aquí, en ninguno, desde el más al menos importante, se deja en la sala, más luz que la de señales para casos de alarma o accidente en el alumbrado²⁴.

Amalio hace referencia a continuación a la carta que recibe de París, fechada el 26 de agosto de 1907, en respuesta a la enviada por el primero el 30 de marzo de ese mismo año. En esta carta, París explica el lamentable estado en el que deja el Teatro Real el equipo de Arana, denominándoles “bandidos”, calificativo que al escenógrafo añade, con su característico sentido del humor, los calificativos que a él le resultan más *adecuados*:

Supongo que sí habrán dejado buenos esos bandidos (se queda Vd. corto en el calificativo) el teatro y sus dependencias. Pero algo será utilizable, pues pueden servir de abono animal y vegetal [vegetal], las moñigas que habrán quedado en el despacho del más bandido de la cuadrilla, y algo es algo²⁵.

La estancia en La Habana

La importancia de Amalio Fernández como escenógrafo en Madrid y su repercusión en el wagnerismo madrileño es indiscutible, pues gracias a su gran intuición artística supo comprender la obra wagneriana y representarla por

²³ v. Apéndice: carta nº5

²⁴ v. Apéndice: carta nº3.

²⁵ v. Apéndice: carta nº3

primera vez en la capital de manera *digna* y siguiendo las pautas del compositor, introduciendo además, con su *nueva* interpretación *simbolista*, cambios en la estética escénica que contribuyeron a modernizar la escenografía madrileña y a situar el teatro lírico en un nivel próximo al resto de Europa.

Sin embargo, esta indudable intuición artística no debió corresponderse con su formación cultural básica. Es sorprendente constatar la ingente cantidad de faltas de ortografía que presentan sus cartas enviadas a Luis París durante su estancia en el continente americano. Este hecho, unido a la opinión del escenógrafo sobre el nivel cultural del público cubano en La Habana, pone de manifiesto aspectos personales de Amalio que *desmitifican* la imagen de personaje *cultivado* a la que la bibliografía al uso nos tiene acostumbrados. Su opinión sobre el público en La Habana nos muestra además una actitud soberbia y arrogante que, junto a su ya conocida personalidad obstinada y orgullosa, constatable en todas sus cartas, ayudan a comprender sus probables dificultades en el trato social y los impedimentos profesionales derivados de su peculiar carácter. Así expresa Amalio su opinión acerca de una ciudad hecha, según él, para los hombres de negocio y contraria al arte, dada la incapacidad de los cubanos de La Habana de sentir pensamientos *elevados*, en una carta enviada desde esta ciudad y fechada el 30 de marzo de 1906:

Hasta hoy puedo decir que, sin irme mal, ni mucho menos, no es la Habana mi yermo soñado.

La Habana es muy a propósito para los hombres de comercio y negocios de todas clases (...).

El arte, no lo sienten; no lo necesitan. El arte es una perfección, una delicadeza, de los pueblos que han llegado a un grado superior de cultura y ésta se ha difundido mucho entre las capas medias de una culta sociedad. Existen ricos, pero faltos de ese refinamiento que hace sentir la necesidad del recreo que produce el Arte²⁶.

Por otra parte, resulta chocante la primera declaración, en la que afirma que La Habana no es su “yermo soñado”, pues contrasta con la idea que se lee entre líneas en la escasa bibliografía relativa al escenógrafo, según la cual la estancia en la Habana se presenta como un *objetivo deseado* de Amalio. Más adelante, en esta misma carta, el escenógrafo deja bien claro la función que para él representa su paso por La Habana, esto es, servirle de *punte* para

²⁶ v. Apéndice: carta nº2

conquistar la metrópoli neoyorquina estadounidense, mostrando su obstinación por llegar a ella y no tener que herir su orgullo, volviendo a Madrid “con el rabito entre las piernas”:

Poco me importa emprender nueva peregrinación, en busca [busca] del sitio deseado, pero firme en mi propósito, y dispuesto a todo, antes que a volver a esa con el rabito entre las piernas.

Mis ideales jamás estuvieron [estuvieron] en la Habana. Este viaje [viaje] fue debido a las circunstancias, y lo acepté, ante todo, por lo que me aproximaba [aproximaba] a Nueva York.

Este fue mi propósito, y muy lejos de abandonarlo, se fortalece más y más, con los aires del norte, que hasta aquí hacen llegar rumores de esperanza, de la gran metrópoli americana²⁷.

La experiencia neoyorquina

Tras un primer análisis de las cartas de Amalio enviadas desde Nueva York a Luis París, llama la atención la aparente situación precaria del escenógrafo en la metrópoli americana, cuando la bibliografía al uso nos presenta a un Amalio que vuelve *triumfante* a Madrid en 1909, tras cosechar éxitos en América. Si bien en el caso de La Habana, esta afirmación parece válida, la experiencia neoyorquina parece resultar algo *frustrante* para el escenógrafo español, pues las cartas reflejan poca actividad profesional y dificultad para entrar en el círculo de los *grandes*. Por otra parte, la escenografía neoyorquina, que había idealizado antes de su llegada a Norteamérica, y ante la que albergaba grandes expectativas, parece decepcionarle según la va conociendo mejor.

Así, en su carta enviada el 8 de diciembre, en la que, como en todas las demás, deja patente su obsesión por la vuelta a Madrid, haciendo planes de todo lo que desea hacer en la capital española, hace referencia a la representación de *Hänsel und Gretel*, que deja mucho que desear:

Pienso estudiar aquí la mise en scene [scène] del “Anillo del Nibelungo” pero, si la han puesto como “Hansel [Hänsel] und Gretel”, perderé el tiempo y los 16 dollars que me cuestan los billetes del Ciclo. Un teatro que hace de ingreso por representación 8.000 duros, y pone aquellos angelitos y aquella escalerita, digna de un teatro de provincia, no tiene perdón de Dios²⁸.

²⁷ v. Apéndice: carta nº2

²⁸ v. Apéndice: carta nº4

Por otra parte, su opinión sobre el público estadounidense que acude a las representaciones neoyorquinas, no es precisamente positiva, porque si bien están dispuestos a *pagar más* que los madrileños, se asemejan a éstos por su *esnobismo ignorante*:

(...)Es un público con pintas y (...) todo les parece divino, y juzgan del mérito de los artistas por el sueldo que ganan (...).

Y dirá Vd. ¿es que son muy aficionados a la ópera? No señor; es que el neoyorkeño [neoyorquino] que no ha asistido a una representación (una performance) a Metropolitan o Manhattan Opera House, no va bien de ropa.

Las cartas desde Nueva York hacen también referencia al supuesto “acaparamiento” norteamericano, según el cual, las grandes figuras de la ópera europea (especialmente los cantantes) son *arrebatados* a Europa, gracias a los incentivos económicos estadounidenses. Amalio no sólo lo niega, sino que, en referencia a la temporada 1907-08 del Teatro Real, que el escenógrafo ha seguido desde Nueva York a través del *Heraldo*, opina que la campaña de Luis París está “a cien codos del coloso americano”:

Además, que en eso del acaparamiento, hay mucho que hablar. “Manhattan” y “Metropolitan” solo tienen dos primeros tenores cada uno, y de damas de fama, la Melva y la Sembrich, que solo representan la edad pasada. Barítonos, bajos y demás ruiseñores líricos, del montón, y solo del montón.

Y dicho lo dicho, no hay que ocuparse de otras Óperas en los Estados, pues (aparte de alguna honrosa excepción [excepción]) no pasan de la categoría de “Príncipe Alfonso” (Q. G. G.).

¿Dónde está pues el acaparamiento? Yo le respondo a Vd. de que entre la compañía que Vds. han presentado (a pesar de lo rápidamente que la organizaron) y las que aquí funcionan, no hay comparación posible: están Vds. a cien codos sobre el coloso americano (...)²⁹.

Si bien su situación económica en La Habana parece ser favorable, su experiencia neoyorquina no parece reportarle grandes beneficios. Así, respecto a La Habana, se expresa de la siguiente manera: “Aquí me encuentro, si no satisfecho, resignado y (...) las necesidades de la vida las cubre perfectamente mi sueldo y algunas acuarelas que boy [voy] vendiendo(...)³⁰”. Respecto a las posibles ganancias en Nueva York, Amalio no aporta datos precisos, pero la

²⁹ v. Apéndice: carta nº5

³⁰ v. Apéndice: carta nº2

lectura de las cartas deja entrever *dificultades económicas* que su característico *orgullo* no quiere reconocer. Estos dos hechos se evidencian en el momento en el que negocia ya su vuelta a Madrid con París:

(...) Sólo cuento para esas frioleras con un resto del producto de la venta de las decoraciones del Lírico, y alguna economía que aquí pueda yo hacer hasta mi marcha.

(...) Repito lo que ya le he dicho en otras cartas: iré con verdadero placer, pero, tenga Vd. en cuenta, que estando aquí perfectamente, en cuanto a modo de vivir se refiere, no debo exponerme a ir a esa a continuar las amarguras que me echaron de Madrid³¹.

Desde Nueva York, Amalio muestra su deseo de triunfar desde el principio en Madrid, sorprendiendo con algo *grande*, esto es, con Wagner: (...) Mi deseo sería empezar con “Parsifal” o “Gotterdammerung” [*Götterdämmerung*]. Nada menos que con eso, pues de hacer algo, que se vea³². Efectivamente, como veremos a lo largo de nuestro estudio, Amalio Fernández triunfará desde su llegada a Madrid, junto con el resto de la producción wagneriana, gracias al *Ocaso de los dioses* o *Götterdämmerung*, que se estrenará en el Teatro Real el 7 de marzo de 1909, aunque quizás no tanto como él deseaba, pues la prensa del momento reflejará el éxito, en primer lugar de Wagner, como compositor ya arraigado y popular en la capital y, en segundo lugar, la vital intervención de Luis París en la consecución del éxito global de la obra en el Teatro Real.

2.5.2. La vuelta de Amalio Fernández a Madrid

Como hemos podido ver tras el análisis de las cartas enviadas desde América, la intención de Amalio nunca fue la de instalarse en el continente americano. Su estancia en La Habana le servirá como puente para acceder a Nueva York, la *gran metrópoli* americana, pero su estancia en esta ciudad tampoco se muestra como *un fin en sí*, y finalmente parece no sólo decepcionarle artística y profesionalmente, sino incluso sumirle en una profunda soledad que intensificará su añoranza por España y su deseo de volver cuanto antes a Madrid. Tras negociar por carta con Luis París su vuelta como escenógrafo del Teatro Real, Amalio Fernández regresa a la capital

³¹ v. Apéndice: carta nº4

³² v. Apéndice: carta nº4

española en 1908, cargado de ilusiones por elevar a Madrid al rango de ciudad *europaea* y con la esperanza de triunfar ante el público y la crítica madrileña.

Gracias a la mediación de Luis París (denominado frecuentemente Luis *Paris*³³), la vuelta de Amalio Fernández Madrid a mediados de 1908 es esperada con expectación y se convertirá en menos de un año, a partir de la realización de sus decoraciones para el estreno de *Götterdämmerung*, en el escenógrafo madrileño wagneriano por excelencia. Sin embargo, la amistad entre Amalio y el director de escena del Teatro Real, Luis París, parece enturbiarse algo a la llegada del primero a Madrid. Así, ya instalado en la capital, y a dos días del estreno de *Götterdämmerung*, el escenógrafo envía a París una carta, con fecha 8 de marzo, en respuesta a la recibida por éste, que pone de manifiesto ciertos roces entre ambos y la incapacidad de resolver dichos problemas verbalmente. En ella, Amalio se muestra susceptible y reprocha a París su “dudoso gusto” al mencionar “una vez más las mercedes y favores que me dio su amistad desinteresada”, opinando que el director de escena le tiene “puesta la proa (...) desde hace algún tiempo”. Quizás las rivalidades comenzaban a surgir entre escenógrafo y director de escena, pues como indicamos anteriormente y veremos más adelante, la prensa destacará como *triunfador absoluto* a Luis París, desde la misma noche del estreno de *Götterdämmerung*.

A pesar de las mencionadas desavenencias, todo parece indicar que París y Amalio Fernández se reconciliaron y continuaron su proyecto común, logrando juntos elevar a la escenografía wagneriana al soñado *rango europeo* y siendo aclamados por la prensa madrileña durante los primeros 15 años del

³³ Es interesante observar en las cartas de Amalio, la *grafía vacilante* del apellido del director de escena, hecho que también se advierte en la bibliografía al uso. Así, durante su estancia en América, el escenógrafo se dirige al director de escena Luis *Paris* (sin tilde ortográfica), mientras que en su última carta, el destinatario es Luis *París* (con tilde). Esta última versión es por la que hemos optado a lo largo de nuestro estudio, pues así se inscribe, en 1911, el propio Luis París y su esposa Pilar Ramírez de París en las listas de la Asociación Wagneriana de Madrid³³. También llama la atención la dificultad de Amalio por conocer el domicilio de Luis París, hecho al que hace alusión en varias de sus cartas. La primera de las enviadas desde Nueva York, la dirige a la redacción de “Blanco y Negro y ABC” con el comentario: “(...) diga a dónde puedo escribirle con seguridad de que V. reciba mis cartas”. En la carta siguiente, escrita desde La Habana, encontramos la mención: “Le escribo a Fornos por no saber su casa”. A partir de la carta nº3, de fecha 14 de octubre de 1907, Amalio enviará sus escritos directamente al Teatro Real. Este hecho sorprende por coincidir con la mención de “Teatro Real” por el propio Luis París como domicilio particular, cuando todos los demás (más de 2.000 socios) incluyen su domicilio completo (calle o plaza, número, piso) y da a entender que por alguna razón Luis París quiso ocultar su domicilio públicamente.

siglo XX. Amalio Fernández decorará todos los estrenos wagnerianos de este período, pues durante su estancia en América no se estrenará ninguna ópera del compositor alemán. Antes de partir, realiza las decoraciones para *Siegfried* (1901) y, a su vuelta, con fuerzas renovadas y mayor ilusión, creará las escenografías de las restantes óperas wagnerianas que aún no se habían estrenado en Madrid: *Götterdämmerung* (07/III/1909), *Das Rheingold* (2/III/1910), *Tristan und Isolde* (5/II/1911) y *Parsifal* (1/I/1914).

Su ansiado éxito no se hará esperar. Como veremos a lo largo de nuestro estudio, desde el momento en el que Amalio Fernández vuelve a Madrid, todas sus escenografías wagnerianas, obtendrán un éxito unánime por parte del público, de la crítica especializada y de la prensa en general, contribuyendo, sin lugar a dudas, a allanar el camino que conducirá a la *apoteosis wagneriana* en la capital.

El adiós definitivo

A pesar de haberse convertido, gracias a sus más de dos mil decoraciones teatrales³⁴ y al éxito de sus decoraciones wagnerianas, en un escenógrafo *consagrado*, a finales de 1918, Amalio abandonará definitivamente España. Tras una breve estancia en La Habana, se instalará en Hollywood a partir de junio de 1919, donde fallece en 1928. Las razones que movieron a Amalio a dejar de nuevo Madrid pudieron deberse a varios motivos. En primer lugar, su taller de la calle Calvo Asensio acababa de ser arrasado (en 1918) por un incendio, perdiéndose así la mayor parte de sus obras. En segundo lugar, el *cinematógrafo* empezaba a cobrar fuerza en la capital, arrinconando poco a poco a la escenografía clásica. Si, como analizamos a lo largo del presente estudio, la escenografía de Amalio provocaría a lo largo de los quince primeros años del siglo XX el *descubrimiento* por parte de la crítica y del público de la importancia del *impacto visual* en el teatro lírico, la irrupción del cinematógrafo llevará consigo un creciente desinterés por las decoraciones teatrales, lo que para un escenógrafo con la personalidad orgullosa y profesionalmente vocacional de Amalio Fernández, debía ser especialmente frustrante. En tercer lugar, Amalio

³⁴ cfr. Muñoz Morillejo, Joaquín: op.cit.; p. 185

pudo decidir volver a América y tratar de a hacer fortuna en Hollywood, animado por los éxitos de compatriotas españoles que comenzaban a triunfar en los estudios hollywoodienses, como el actor Antonio Moreno (quien, a partir de 1912, realizaría una fulgurante carrera en esta ciudad, trabajando en más de 150 cintas para los mejores directores del mundo) o el novelista *wagnerófilo* Blasco Ibáñez (quien también se haría célebre en Hollywood gracias a las adaptaciones para el celuloide de muchas de sus novelas). Desgraciadamente, todo parece indicar que su final en Hollywood no sólo no le reportó los éxitos deseados y le sumió de nuevo en una profunda soledad, derivada quizás de un carácter difícil y una mentalidad poco práctica, sino que incluso le sumió en un injusto olvido por parte del país que le vio nacer – España- y por parte de la ciudad por la que luchó durante la mayor parte de su vida -Madrid- contribuyendo con ello decisivamente a su *restauración cultural*.



Lám. 30

Amelio Fernández en 1905, poco antes de su marcha a América.



Lám. 31



Lám. 32

Amalio Fernández. 1908.



Lám. 33

Amelio Fernández. 1909.
Fotografía dedicada a Luis Paris, el 5 de enero de 1909.



Lám. 34

Amalio Fernández, 1913.



Lám. 35

Amalio Fernández en 1913.

2.6. Boceta y Calleja o la vuelta al camino del progreso

Tras la partida del empresario Arana, el 11 de julio de 1907, LUIS CALLEJA y ANTONIO BOCETA (v. Lám. 36) se harán cargo de la dirección del Teatro Real madrileño. Su gestión, menos comercial que la anterior, y orientación más *moderna* en cuanto a programación, supondrá un decisivo cambio a favor de la popularización y asentamiento de la obra wagneriana en Madrid.

Durante la temporada 1907-1908, RICARDO VILLA (Lám. 37) dirigirá, con gran éxito, *Tannhäuser*, dándose el 17 de diciembre de 1907 una primera y el 8 de enero de 1908 una segunda función. Desde el *Heraldo*, Saint-Aubin refiere el “brío, la perfección, la claridad y limpieza” con la que el entonces joven director entusiasmó al público madrileño, hasta el punto de exclamar en la sala gritos como “¡Viva el maestro español!”¹. La soprano BEATRIZ ORTEGA VILLAR² (v. Lám. 38) debuta en el Teatro Real como *Elisabeth*, obteniendo un sonoro éxito en esta su primera aparición por su “afinación y excelente escuela de canto”³. El barítono Battistini, en su papel de Wolfram, es bien acogido por la crítica, así como la soprano Beinart como Venus o Barea como pastorcillo. También Colazza y el bajo Navarrini y Oliver, en la trova, obtuvieron grandes aplausos. Los cantantes VÍCTOR BROMBARA (Lám. 39) y Contreras, así como el maestro de coros, Lorient, son también mencionados en la prensa del momento.

Die Walküre se programa de nuevo en esta temporada, dándose el 22 de febrero de 1908 la primera función. Las siguientes funciones tendrán lugar el 1, 3, 5 y 8 de marzo.

Esta vez dirige la orquesta el director alemán WALTER RABL, (v. Lám. 60) que se convertirá pronto en ídolo de los wagnerianos madrileños por sus excelentes interpretaciones y su conocimiento sobre el compositor alemán. La prensa del momento le define como un director riguroso, “cerebral (...), con temperamento firme, voluntad poderosa, de inteligencia clara” y gracias a su dirección, Saint-Aubin declara no recordar, en conjunto, “mejor ejecución de la

¹ *Heraldo de Madrid*, 18 de diciembre de 1907

² Beatriz Ortega Villar es denominada a menudo en la prensa como Beatriz Villar (ver Apéndices)

³ *Heraldo de Madrid*, 18 de diciembre de 1907

portentosa obra wagneriana en Madrid ni en teatros del extranjero”⁴. Manrique de Lara, en un artículo publicado dos años más tarde, recordará la irrupción de Rabl en el panorama musical madrileño, al que considera responsable de la “educación wagneriana” en Madrid (tras la labor de difusión realizada por Levi, Zumpe, Muck, Strauss y Weingartner) y como “único” director que había sido capaz de interpretar correctamente la partitura de *La Walkyria* gracias a su profundo conocimiento del drama wagneriano, dejando entrever, además, que el éxito derivado de sus depuradas interpretaciones pudo contribuir a reorientar los gustos del público que desviaban ahora el centro de atención hacia la calidad interpretativa del director de orquesta, en detrimento del lucimiento de los cantantes o *divos*, “sus artistas predilectos”:

(...) En Madrid somos deudores al doctor Rabl de nuestra educación wagneriana, en lo que a representaciones teatrales concierne. Antes que los Sres. Calleja y Boceta tuviesen el buen acuerdo de confiarle, hace tres años, la dirección de las ejecuciones de *La Walkyria*, esta maravillosa composición había estado siempre en manos absolutamente inhábiles. Ni la educación de la mayor parte de los directores italianos, ni la tradición en que han formado su arte, les hacen aptos para tales empresas. Además, el desconocimiento en que casi todos se hallan de los antecedentes poéticos de la leyenda originaria, hace que las intenciones dramáticas de la música permanezcan ocultas y aun contrariadas en una ejecución deficiente. Por fortuna, están ya muy lejanos aquellos días, funestos para el arte, en que *La Walkyria* era dirigida, no con la partitura de orquesta ante los ojos, sino sólo con la reducción de canto y piano. Las ejecuciones de fragmentos de obras dramáticas de Wagner en nuestros conciertos interpretados por excelentes orquestas bajo la dirección de Levi, Zumpe, Muck, Strauss y Weingartner, nos revelaron su prodigiosa belleza musical. Estaba reservada al eminente *kapellmeister* de Breslau igual misión en las representaciones teatrales. Sus triunfos al frente de la orquesta del Teatro Real no han sido hasta ahora igualados, y las ovaciones con que el público ha acogido desde el primer instante su labor de gran director, han superado tal vez a las mayores que el entusiasmo del público ha tributado a sus artistas predilectos⁵.

De nuevo nos encontramos con una audición bilingüe, pues Wotan (Buers) y Brünnhilde (Sengern) cantan sus respectivos papeles en alemán, mientras el resto

⁴ *Heraldo de Madrid*, 23 de febrero de 1908

⁵ *El Mundo*, 6 de enero de 1910.

lo hace en italiano, como era habitual en el Madrid de entonces. De esta última, la prensa destaca su disciplina y seriedad interpretativa. Las walkyrias son todas españolas y la prensa hace positiva mención de todas ellas como armonioso conjunto: PILAR ROLDÁN como *Gerhilde*, SEVERINA BLANCH como *Grimgerda*, PERALTA como *Rosswaise*, CARMEN BAREA como *Waltraute*, LUISA GARCÍA CONDE como *Sigrune* y ANGELINA HOMS, en el papel de *Ostlinde* (v. Lám. 40). Saint-Aubin resume la representación como “una *Walkyria* de conjunto nunca igualado en Madrid”⁶. Luis París, como director artístico, es largamente aplaudido por su acertada puesta en escena.

Durante el mes de diciembre de 1908, Victor Germaix da un curso en el Ateneo madrileño sobre la poesía francesa parnasiana y simbolista, beneficiaria de la estética wagneriana y responsable del nacimiento del *wagnérisme* en Europa. Bajo el título “La poésie française contemporaine. Les successeurs du Romanticisme” Germaix diserta, a lo largo de siete lecciones, sobre las obras, entre otros, de Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Henri de Regner y Ferdinand Sovio.

2.7. Segunda visita de Richard Strauss a Madrid

El 30 de abril de 1908, un acontecimiento sinfónico llenará las páginas de los diarios del momento. Se trata de la crónica al primer concierto interpretado por Richard Strauss al frente de la *Orquesta Filarmónica de Berlín*, que visitará por vez segunda (la primera fue en 1898) la capital y obtendrá un espectacular éxito en Madrid, impulsando decididamente el sinfonismo germano en la capital.

El primer concierto tiene lugar el jueves 30 de abril en el Teatro Real. El programa es el siguiente:

- 1ª parte: Richard Wagner: Preludio de *Die Meistersinger von Nürnberg* /
Richard Strauss: *Don Juan*
- 2ª parte: Beethoven: 8ª Sinfonía
- 3ª parte: Richard Wagner: “Baccanal” de *Tannhäuser*
Berlioz: Obertura de *Benvenuto Cellini*

⁶ *Heraldo de Madrid*, 23 de febrero de 1908

El teatro aparecía como en función de gala, teniéndose que añadir numerosas butacas de orquesta. La orquesta berlinesa era ya popular en Madrid, como referimos anteriormente, gracias a la visita de Nikisch en mayo de 1901. Su poema sinfónico *Don Juan* recibe una excelente crítica por parte de la prensa. La Familia Real acude (salvo la Reina Victoria) a la representación y Saint-Aubin describe la actuación como “solemnidad artística”⁷.

El segundo concierto se celebra el primero de mayo, con el siguiente programa:

- 1ª parte: Weber: Obertura de *Oberon*
Liszt: Los “Preludios”
- 2ª parte: Mozart: *Sinfonía “Júpiter”*
- 3ª parte: Richard Strauss: *Muerte y transfiguración*
Richard Wagner: Obertura de *Tannhäuser*

Este segundo concierto tuvo menor éxito que el primero, pero la aceptación fue buena y el poema sinfónico *Muerte y Transfiguración* straussiano fue “acogido como la belleza de la obra merece”⁸.

Durante el tercer concierto, celebrado el 2 de mayo, se interpretaron las siguientes obras:

- 1ª parte Berlioz: Obertura de *El Rey Lear*
Richard Strauss: *Las jugarretas de Till Eulenspiegel*,
- 2ª parte: Beethoven: *Quinta Sinfonía en do menor*, op. 67
- 3ª parte: Richard Wagner: Preludio a *Tristan und Isolde*
Richard Wagner: “Los encantos del Viernes Santo” de *Parsifal*
Liszt: *Rapsodia Húngara*

Según la prensa, fue éste último concierto el que mayor interés suscitó en Madrid. Especial atención mereció la obertura de *El Rey Lear* de Berlioz y el poema sinfónico straussiano *Las jugarretas de Till Eulenspiegel*. Saint-Aubin destaca el “magnífico acierto de humorismo y carácter, compuesto con una novedad, con una exhuberancia de fantasía y una originalidad de procedimientos

⁷ *Heraldo de Madrid*, 1 de mayo de 1908

⁸ *Heraldo de Madrid*, 2 de mayo de 1908

verdaderamente asombrosos”⁹. La recepción de Strauss en Madrid, fue por tanto excelente desde un primer momento. Sus obras resultaron accesibles y comprensibles para el público madrileño gracias a la popularidad de la obra wagneriana en Madrid, de la que Strauss se definía como beneficiario y, de alguna manera, *continuador*. La actuación de la Filarmónica berlinesa fue, de nuevo, motivo de profunda admiración por las agrupaciones orquestales alemanas. La visita de Strauss a Madrid, además de difundir sus propias composiciones, impulsó sin duda el sinfonismo germano en la capital y la atracción por las grandes orquestas alemanas.

Manrique de Lara, amigo personal de Richard Strauss y considerado como principal introductor de su obra en España, refiere desde *El Mundo*, cómo recibió personalmente al compositor en su visita a Madrid, recordando las críticas que había recibido su primera labor propagandística, a finales del siglo XIX, en pro del establecimiento de la obra straussiana en la capital:

(...) cuando el ilustre compositor llegó a Madrid acompañado de su esposa, serví a ambos de cicerone en sus paseos a través de la corte y juntos recorrimos desde los rincones pintorescos a las arboledas de nuestros paseos públicos hasta el redondel de la Plaza de Toros. Mi admiración por el artista, que fue tan entusiasta como grande el afecto que el hombre me inspiró, me llevó a publicar artículos enlazando sin reserva alguna de sus obras, estudiadas entonces muy detenidamente en la forma original de la partitura de orquesta. Mis panegíricos hallaron, sin embargo, escaso eco en el público que no supo o no pudo apreciar el alto valor de tan admirables composiciones. Sólo el director fue aplaudido sin limitaciones y su arte aclamado; mas el compositor obtuvo sólo una acogida de cortés reserva¹⁰.

Temporada 1908-1909

La temporada 1908-1909 del Real cuenta con 22 funciones dedicadas a Wagner. La temporada da comienzo el 14 de noviembre con la representación de *Die Walküre*, los días 19, 22 de noviembre; 9 de diciembre; 13, 25 de febrero y 3 de marzo. Dirige Walter Rabl y el papel de *Brünnhilde* es interpretado por Kempré en las tres primeras funciones. Las representaciones correspondientes a febrero y marzo de 1909 serán protagonizadas por ALICE GUSZALEWICZ, soprano alemana

⁹ *Heraldo de Madrid*, 3 de mayo de 1908

especializada en papeles wagnerianos, que se convertirá en una de las favoritas del público madrileño a partir de este momento (v. Lám. 41).

El 28 de noviembre se representa, de nuevo bajo la dirección de Rabl, *Siegfried*, con las funciones adicionales del 1, 3, 6 de diciembre y del 28 de febrero. La Guszalewicz vuelve a interpretar a *Brünnhilde* en la función del 28 de febrero, obteniendo mayor éxito que Grissi en las restantes funciones. Lo mismo ocurre con Schützendorf que interpreta a *Siegfried* junto a la Guszalewicz y merece mayores elogios que su rival Kaschmann. También cuenta el reparto con las voces femeninas de Lucacewska y Kempré y, en las masculinas a FIORELLO GIRAUD, como *Siegfried* (v. Lám. 15), además de Cigada, Claverío, Pini Corsi y Verdaguer.

El 10 de enero de 1909 se escucha la popular *Lohengrin*, repitiéndose los días 13, 17, 19 de enero; 2, 3 (este día sólo los actos 1º, 3º, 4º), 17, 27 de febrero y el 7 de marzo. El papel de *Elsa* es representado por CELESTINA BONINSEGNA el 10 de enero (v. Lám. 43) y por FELISA FERNÁNDEZ ORDUÑA en la función del 2 de febrero (v. Lám. 45). ARMIDA PARSI-PETTINELLA representa a *Ortrude* (v. Lám. 45) el 10 de enero y a *Elsa* el 13 de ese mes. En las voces masculinas, ITALO CRISTALLI encarna a *Siegfried* (v. Lám. 42) y actúan también Alfredo Cigada, MANSUETO (v. Lám. 62) y Fúster. Dirige Walter Rabl y Ricardo Villa (el 17 de febrero únicamente).

La prensa centra la crítica en el éxito de dos artistas germanos que jugarán a partir de ahora un papel primordial en la recepción wagneriana de Madrid: la soprano Alicia Guszalewicz como walkyria *Brünnhilde* y el barítono Schützendorf, en sus papeles de *Wotan*, *El Viajero* y *Gunther*.

Madrid Musical, en la pluma de Joaquín Fesser, se alegra del fin de la antiwagneriana *era Arana* y alaba la empresa de Calleja-Boceta, “que con acertada cooperación de Luis París ha vuelto al camino del progreso”¹¹ triunfando de nuevo gracias a Wagner y a la excelente dirección de Walter Rabl. No es casual que Luis París dedique su traducción completa de la Tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*), publicada en

¹⁰ *El Mundo*, 1 de mayo de 1908

Madrid precisamente en 1909, a Calleja y a Boceta¹², en signo de agradecimiento por la labor pro-wagneriana de ambos empresarios.

Durante esta temporada se presenta, el 24 de febrero de 1909, el estreno absoluto de una obra con influencias wagnerianas: *Margarita la Tornera*, de Ruperto Chapí, que obtiene un éxito espectacular en la capital madrileña. De nuevo tenemos al gran escenógrafo Amalio Fernández en Madrid, tras su viaje por América. Las decoraciones correrán a su cargo y tal es el aplauso general de éstas, que Amalio aprovechará algunas de ellas para el estreno de *Parsifal* de Wagner, como indica José Subirá en su *Historia y anecdotario del Teatro Real*¹³.

Joaquín Fesser, en su crónica de la temporada 1908-1909 en Madrid¹⁴, nos define ya a un público cada vez más cultivado: “los aficionados de la buena casta aumentan en Madrid visiblemente”. Según Fesser, “su número ha decuplicado, ha centuplicado en los últimos veinte años”¹⁵, gracias a campañas de divulgación realizadas no sólo por el Teatro Real sino por instituciones: la Orquesta Sinfónica, creada en 1904 y dirigida por Fernández Arbós, la Sociedad Filarmónica, que tanto realiza por la difusión de la música sinfónica y de cámara, el joven Cuarteto Vela (creado en 1903 y compuesto por Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa) o la recién fundada (en febrero de 1909) Sociedad de Instrumentos de Viento, dirigida por Bartolomé Pérez Casas. La Banda Municipal de Madrid se acababa también de crear, presentándose oficialmente el 2 de junio de 1909. Dirigida por el madrileño Ricardo Villa, su actividad será muy prolífica y contribuirá al asentamiento y popularización de la música sinfónica y de viento en la capital madrileña.

¹¹ *Madrid Musical*, 1908-1909, p.8

¹² Wagner, Richard: *La Tetralogía de El Anillo del Nibelungo (El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Ocaso de los Dioses)*. Traducción castellana literal y en prosa. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909. La dedicatoria, en primera página, reza así: “A mis queridos amigos D. Luis Calleja y D. Antonio Boceta. Recuerdo cariñoso del traductor”.

¹³ Subirá, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1949; p. 664.

¹⁴ *Madrid Musical*, 1908-1909

¹⁵ *Madrid Musical*, 1908-1909, p.6.

LA EMPRESA



D. Luis Calleja.



D. Antonio Boceta.

Lám. 36

Luis Calleja y Antonio Boceta.
Fotos publicadas en el programa de mano de *Tristán e Isolda*,
Temporada 1910-1911.



Lám. 37

Ricardo Villa dirige *Tannhäuser*, en el Teatro Real,
el 21 de febrero de 1912



Beatriz ORTEGA VILLAR
(«Elsa»)



Guillermo IBOS
(«Lohengrin»)

Beatriz Ortega Villar y Guillermo Ibos
en *Lohengrin*,
Teatro Real, enero de 1908
(Fuente: Programa de mano,
Museo Nacional del Teatro)

Lám. 38



Lám. 39

Ladislava Hotkoska y Victor Brombara.
Teatro Real, temporada 1910-11



Pilar ROLDÁN
(«Götterhildas»)

Walkyrias



Severina BLANCH
(«Götterhildas»)



Sra. PERALTA («Rosemallas»)



Carmen BAREA
(«Wallrautas»)



Luisa GARCIA CONDE
(«Sigrunnas»)



Angelina HOMS
(«Götterhildas»)



Alicia Guszalewicz en el papel de Walkyria.
Teatro Real, temporada 1908-09 y 1910-11
(Programa de mano del TR, Museo Nacional del Teatro)



Italo Cristalli en el papel de Lohengrin
Teatro Real, 1909
(Fuente: Programa de mano,
Museo Nacional del Teatro)

Lám. 42



Celestina Boninsegna («Elsa de Brabante»).

Lám. 43

Celestina Boninsegna.
Teatro Real, temporada 1908-1909



Armida Parsi-Pettinella.

Lám. 44

Armida Parsi-Pettinella



Felisa F. Orduña.

Lám. 45

Felisa Orduña



Lám. 46

Dirección del Teatro Real, 1909.
En el centro, Luis Paris.

2.8. Estreno de *Götterdämmerung*: ¿El ocaso de los divos?

La última jornada de la tetralogía *Der Ring der Nibelungen*, *Götterdämmerung*, había sido estrenada el 17 de agosto de 1876, en el *Festspielhaus* de Bayreuth, bajo la dirección de Hans Richter¹. El 7 de marzo de 1909, *El Ocaso de los Dioses* se representará por vez primera en Madrid, dirigida por Walter Rabl, a las dos y media de la tarde, en el Teatro Real. Se darán en total 4 funciones: el 7, 9, 11 y 13 de marzo. El reparto es el siguiente:

Brünnhilde: Alicia Guszalewicz

Siegfried: Remond

Hagen: Mansueto

Gunther: Schützendorf

Waltraute: Lucacewska

Gutrune: García Conde

Woglinde: Kempré

Wellgunde: Carmen Barea

Flosshilde: Luisa García Conde

1.Norne: Lucacewska

2.Norne: Kempré

La dirección musical corre a cargo del maestro Rabl, la dirección de escena corresponde a Luis París y las decoraciones son realizadas por Amalio Fernández. El breve papel de Alberico es suprimido, por indisposición repentina del intérprete.

La prensa refleja el carácter específicamente *wagneriano* en el Madrid del siete de marzo de 1909 ya que, no sólo se estrena el *Ocaso de los Dioses* sino que, a continuación, se repone la ópera wagneriana preferida por los madrileños: *Lohengrin*. La Infanta Isabel, conocida por su afición musical, “ocupó su palco del Real a las dos y media; a las siete fue a su casa para comer, y luego volvió al teatro para asistir a la representación de *Lohengrin*. Cerca de nueve horas de música”².

¹ Müller / Wapnewski: *Wagner Handbuch*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1986; p.833.

² “La vida madrileña” en *La Época*, 8 de marzo de 1909

La práctica totalidad de los diarios se hace eco de la *apoteosis wagneriana*³, condensada en el grito que se escuchó al término del estreno:

“¡Viva Wagner!” fue el último grito que se dio ayer en el Real después de levantarse el telón cinco o seis veces para que recogiesen el homenaje de entusiasmo del público el maestro Rabl por su labor y por la de la orquesta; los intérpretes de la obra, el pintor de las decoraciones, el director artístico... Porque ayer triunfaron todos.

Así comienza su crónica el diario *ABC*, puntualizando a continuación que “el primero en triunfar de una manera absoluta, indiscutible, soberana, fue Wagner”. *ABC* recuerda a sus lectores que no se realizan en sus páginas *crítica* sino *crónica* musical, “más del gusto de nuestros lectores”, para así poner de manifiesto cuán *sincero* era el cronista al dar noticia del absoluto éxito del estreno wagneriano.

El 6 de marzo, víspera del estreno, el diario *La Época* publica en primera página, en la pluma de Augusto Barrado, un conciso resumen de toda la Tetralogía, para orientar al lector en la última de las jornadas wagnerianas, *El Ocaso de los Dioses*. Barrado, que hace gala de sus conocimientos sobre la obra de Wagner, la considera como la más importante de todas ellas, la más compleja por ser aquella en la que confluyen “todos los hilos componentes de la intrincada trama del *Ring*”. Hace referencia al ensayo general que tuvo lugar el 5 de marzo, ante un reducido público selecto compuesto de “distinguidos aficionados, críticos musicales y artistas” que coincidieron en anunciar que el estreno se convertiría en éxito. Hace también ya referencia a la corrección de la orquesta, que había ensayado “a conciencia” y las “interesantísimas” decoraciones de Amalio Fernández. Al igual que en el estreno de *Siegfried*, *El Ocaso* es sometido a algún “corte” en la partitura que Barrado, al igual que los demás cronistas, justifica como triste pero imperiosa necesidad “para abreviar en lo posible la desmesurada longitud de la obra” y conseguir un resultado de unas tres horas y media, ya que “nuestros temperamentos latinos no hubiesen aguantado pacientemente las *cinco horas y cuarto* exigidas por la audición íntegra de la cuarta jornada nibelúngica”.

³ ibidem.

ABC recoge también, la víspera del estreno, la positiva impresión del ensayo general: “La grandiosa obra de Wagner está bien ensayada, admirablemente montada(...)”. Pronostica también el triunfo del *Ocaso*: “No debemos adelantar juicios, pero no es aventurado profetizar un éxito inmenso para la sublime labor de Wagner, cuya primera audición señalará un verdadero y magno acontecimiento entre los que verdaderamente sienten devoción por la música”⁴.

La labor divulgadora y formativa continúa. El diario de la noche *España Nueva*⁵ hace referencia a otra conferencia de Félix Borrell relativa, esta vez, al *Ocaso de los Dioses*, pronunciada el 3 de marzo en el Ateneo. El 6 de marzo, Borrell pronuncia una segunda conferencia relativa a la Tetralogía completa, dos días después de que Carlos Lickefett pronunciara en el mismo lugar su también segunda ponencia sobre el teatro de Schiller⁶, hecho que pone de manifiesto el interés por la cultura alemana en este momento. Por su parte, la prensa publica a través de los diarios *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *ABC*, *La Época*, *El País* y *España Nueva* el argumento de la obra antes del estreno⁷. En este sentido, cabe también citar la relevancia de los artículos publicados en *El País*⁸ por el entonces especialista wagneriano, Ernesto de la Guardia, que suponen un importante salto cualitativo en la reflexión filosófica en torno a Wagner que tiene lugar en la prensa del momento. De la Guardia será pieza clave en la recepción de la obra del compositor alemán en los países de habla hispana realizando, como veremos en el capítulo dedicado a las traducciones, numerosas versiones al castellano de la obra del compositor alemán. A partir de un profundo conocimiento del hecho wagneriano, De la Guardia va más allá del mero resumen argumental o del trillado apunte interpretativo, tan corriente en la crítica musical del momento, y analiza aquí a fondo la simbología del *Anillo de los Nibelungos*. Su interpretación de la obra es original y, en muchos aspectos, única, por ser probablemente el primer wagnerista hispano que centra la tetralogía en la tragedia de Wotan:

⁴ *ABC*, 6 de marzo de 1909

⁵ *España Nueva*, 4 de marzo de 1909

⁶ Villacorta Baños, Francisco: *El Ateneo Científico de Madrid (1885-1912)*. Madrid, C.S.I.C., 1985; p. 337-338.

⁷ Todos los diarios citados publican el argumento el mismo día del estreno, salvo *España Nueva*, que lo hace el 4 de marzo.

(...) En razón a su estructura casi épica, “El Anillo del Nibelungo” parece más complicado que los demás dramas wagnerianos, pero examinando el fondo de la obra, en la forma precedente, se descubre su claridad y sencillez. Toda la tetralogía puede definirse diciendo que es la tragedia de Wotan, que comienza con un sueño de poder eterno y termina con las palabras de Brunilda: “Reposa, oh Dios”⁹.

Los diarios nos describen a un público madrileño cada vez más cultivado, contrapuesto al habitual de las “noches de moda”, que llena esta vez la sala al completo y muestra un interés silencioso y respetuoso durante toda la representación, en “extática contemplación para no perder una frase”¹⁰, estallando en una ruidosa y entusiasta ovación al bajar el telón. Saint-Aubin explica cómo el “público de Madrid ya está bien orientado” para apreciar la obra del compositor alemán y hace referencia al “verdadero avance en la educación musical del público que esta vez no acude al gran teatro de la ópera atraído por la fama de la *diva* o del *divo* ni por el *emballement* a que arrastran los gorgoritos triunfales”¹¹. Según informan *El País* y *ABC*¹², “casi todos los espectadores” hacen uso, durante la audición, de la traducción al castellano del libreto de *Götterdämmerung* debida a López Marín. Los diarios destacan además la presencia de numerosos “literatos y hombres políticos”¹³ entre la concurrencia del regio coliseo y la seriedad poco frecuente del público del Real, tildado hasta entonces a menudo de *frívolo* y que acude ahora puntual al espectáculo wagneriano: “Después de los toques de trompeta por los pasillos se cerraron las puertas, y ningún rezagado osó interrumpir la representación”¹⁴.

Las primeras crónicas del estreno corresponden a *La Época* y al *Heraldo de Madrid*, en su edición de la noche del 7 de marzo. Augusto Barrado, desde *La Época*, describe un Teatro Real “brillante, como correspondía a la solemnidad artística que se celebraba”. Un público selecto, repleto de wagneristas, llenaba la sala. *El Ocaso* llega tras 33 años desde su estreno en Bayreuth en 1876, aunque

⁸ *El País*, 1 y 8 de marzo de 1909

⁹ *El País*, 8 de marzo de 1909

¹⁰ *ABC*, 8 de marzo de 1909

¹¹ *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1909

¹² *ABC*, 8 de marzo de 1909

¹³ *ibidem*.

Barrado se consuela recordando que en París lo escucharon por primera vez hace tan sólo un año.

La llamada *Marcha Fúnebre* de Sigfrido del tercer acto era ya muy popular en Madrid pues se había interpretado frecuentemente como fragmento en sesiones de concierto, por lo que impresiona sobremanera al ser escuchada en su *contexto* operístico: “conmueve mucho más y proclama lo inmenso del genio de Wagner”¹⁵.

La dirección de orquesta a cargo de Rabl es unánimemente elogiada por la práctica totalidad de la prensa. Su excelente actuación es además, como veremos, aprovechada por la mayoría de los comentaristas para ensalzar la importancia del *sinfonismo* y desprender de ello el declive del *belcantismo*. En palabras de Augusto Barrado¹⁶, la orquesta consigue “expresar con una ciencia, con un arte y una diafanidad insuperables, ese monumental coronamiento de la Tetralogía” que, en sus palabras, es la obra “más compleja y difícil de cuantas hayan desafiado jamás el esfuerzo de la interpretación instrumental”¹⁷. Insiste en el carácter instrumental de la obra wagneriana, definiendo a la orquesta como el “principal y más seguro traductor de Wagner”. Centra por ello su atención en la interpretación orquestal que benefició a la “comprensión general de la música wagneriana” entre el público madrileño. Saint-Aubin describe la construcción sinfónica de *El Ocaso*, en la que “resplandece la orquesta sobre los elementos de la escena” y elogia “la limpieza y transparencia de batuta, el brío y la seguridad” del maestro Rabl y el “colosal” trabajo realizado por la formación instrumental.

A este respecto, resulta muy interesante la irregular interpretación vocal (v. Reparto Lám. 47) frente al indudable éxito global del estreno wagneriano. La alemana Guszalewicz, en su papel de *Brunilda*, “intérprete wagneriana excepcional”¹⁸ y calificada como la “heroína”¹⁹ de la tarde se presenta como la gran estrella, realizando un impecable papel como cantante y como actriz. También merecen elogios las ondinas o Hijas del Rhin en el primer acto,

¹⁴ *ABC*, 8 de marzo de 1909

¹⁵ *La Época*, 8 de marzo de 1909

¹⁶ *La Época*, 7 de marzo de 1909

¹⁷ *La Época*, 8 de marzo de 1909

¹⁸ *La Epoca*, 8 de marzo de 1909

¹⁹ *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1909

representadas por Carmen Barea, García Conde y Kempré: “Una de las notas más agradables de la representación fue el trío de las hijas de Rhin: las señoritas Kempré, Barea y García Conde cantaron la deliciosa escena con elegancia, afinación y gracia”²⁰. El barítono Schützendorf, en su papel de *Gunther* realiza un papel notable: “prestó al papel de Gunther su arte y su autoridad consumada”²¹ y su actuación resultó “profesional”²². Sin embargo, el papel de *Sigfrido*, interpretado por Remond, recibe numerosas críticas negativas en la prensa por efectuar una interpretación bastante mediocre: José Arimón refiere cómo “deslució su canto en algunos pasajes de verdadera importancia, en que le traicionaron alevosamente sus facultades”²³ y Saint-Aubin define su voz como “áspera e indomable”²⁴. Tampoco Mansueto, en su papel de *Hagen*, parece agradar a la crítica, al “no dar todo el relieve que requiere el personaje”²⁵ y resultar “carente de expresión”²⁶.

Lo interesante del caso es que, *a pesar* de esta regular interpretación vocal, el estreno del *Ocaso* resulte un éxito espectacular. La prensa insiste en el hecho de que el *divismo* se encuentra ya en declive y que, por primera vez, la música puede triunfar a través de la orquesta, del concepto musical, de la obra total, sin que el público haya de aferrarse a divos o estrellas de moda. Esto supone un claro avance a favor del sinfonismo y en detrimento del *belcantismo*, lo que la prensa refleja con orgullo como símbolo de cultura musical. El diario *España Nueva*²⁷ titula su crónica, firmada bajo el seudónimo de Pablillos, lleva por título “La nueva era” hace alusión al “ocaso de los divos”, insistiendo en el hecho de que el público comienza ya a fijarse en el *conjunto* de la obra, atendiendo no sólo a la interpretación vocal, sino a la orquesta, a la música en sí, al texto y a la escena. Augusto Barrado²⁸, por su parte, hace un repaso de “los veinticinco años de propaganda” wagneriana en Madrid, iniciada por Peña y Goñi y continuada por

²⁰ *La Época*, 8 de marzo de 1909

²¹ *La Época*, 8 de marzo de 1909

²² *La Época*, 8 de marzo de 1909

²³ *El Liberal*, 8 de marzo de 1909

²⁴ *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1909

²⁵ *La Época*, 8 de marzo de 1909

²⁶ *La Época*, 8 de marzo de 1909

²⁷ *España Nueva*, 8 de marzo de 1909

comentadores musicales como Eduardo Chávarri y Félix Borrell, por las Sociedades de Conciertos y por la dirección artística de Luis París en el Teatro Real. Así, el grandioso éxito del estreno del *Ocaso de los Dioses* simboliza, según él,

(...) la próxima ruina de estos otros dioses de la *fermata*, del *calderón* y del latiguillo. El *walhall* de los dioses del *bel canto* se viene abajo a todo escape; el arte indigno, superficial y servil (...) va a suceder al arte noble, profundo e independiente²⁹.

El discurso de Barrado, aunque hiperbólico, recoge sin duda el sentir de muchos músicos del momento.

Conrado del Campo realizará, ocho años después, en la revista *Música*, un balance de la evolución del sinfonismo en España durante los quince primeros años del siglo XX y recordará la repercusión del estreno del *Ocaso de los Dioses* en Madrid:

El entusiasmo del público llegó a desbordarse en términos tan expresivos y clamorosos ante la imponente grandeza de la maravillosa partitura (...), que todos creímos en una verdadera regeneración del gusto estético de nuestro público y hasta nos atrevimos a afirmar el próximo término del reinado de los *divos*, con su cortejo de obras falsas, mediocres, de un sentimentalismo vicioso y degradante, fútil pretexto para la exhibición de *medias voces*, *notas afiladas* y cadencias caprichosas³⁰.

El *Heraldo de Madrid* publica el 9 de marzo de 1909 una expresiva caricatura del madrileño Fernando Gómez Pamo y del Fresno³¹ alusiva al estreno (ver Lám. 48), que nos muestra a un *Sigfrido* (Remond) *aplastado* por la omnipotente *Brunhilda* (Guszalewicz, que el caricaturista denomina “Gonzalevicz”) que aparece doblemente representada por la *Brunhilda walkyria*, tal y como se hizo célebre desde su primera aparición en *La Walkyria* en noviembre de 1909, y por la actual *Brunhilda amante* de Sigfrido en el estreno de esta cuarta y última jornada del *Anillo de los Nibelungos*.

²⁸ *La Época*, 8 de marzo de 1909

²⁹ *La Época*, 8 de marzo de 1909

³⁰ *Música*, 15 de abril de 1917

³¹ Fernando Gómez Pamo y del Fresno, conocido como “Fresno” (Madrid 1881-1949) fue un farmacéutico y dibujante que se hizo popular en Madrid por sus caricaturas en diarios y revistas del momento.

De nuevo, Luis París aparece como figura clave en el proceso receptor de la obra wagneriana en Madrid. Los primeros agradecimientos de Augusto Barrado van dirigidos al “gran wagnerófilo que rige los destinos artísticos del Real” y su noble propósito de “ir popularizando en Madrid”³² la obra wagneriana. Luis París impulsa a Madrid “hacia el gran arte (...) que, andando el tiempo, ha de redimirnos de la tiranía del arte falso y emocional de los *divos* y los *veristas*”³³. Bajo la dirección de París, el escenógrafo Amalio Fernández, tras su vuelta de América, recibe también *unánimes* elogios por sus decoraciones: la escena estuvo “magníficamente servida”³⁴ gracias a las “bellísimas decoraciones”³⁵ de Amalio, “riquísimas de carácter y de color”³⁶. La bibliografía al uso refiere la pérdida de la obra de Amalio Fernandez a causa de un incendio en el taller donde se encontraba su obra. Sin embargo, hemos podido encontrar bocetos originales del estreno de *Parsifal* en el Museo Nacional del Teatro y otro boceto original que se encuentra en el Ayuntamiento de La Gineta (Albacete), lugar en el que nació el escenógrafo. El alcalde de dicho pueblo nos informa sobre su autoría pero desconoce el título y la fecha de realización de la obra. Tras el vaciado de la prensa diaria y musical, en la que se publican fotos de las decoraciones y comentarios detallados a las mismas, y tras observar detenidamente el cuadro *in situ*, nos inclinamos a pensar que se trata del boceto corresponde precisamente al cuadro primero del Segundo Acto: “Bosque a orillas del Rhin” (v. Lám. 49).

La repercusión social del estreno del *Ocaso de los Dioses* se manifiesta también en la prensa a través de la utilización de motivos wagnerianos para la realización de parodias políticas. Así, la revista satírica *Gedeón* publica el 14 de marzo, una enorme caricatura de dos páginas titulada: “El ocaso de los dioses (una escena arreglada por Gedeón): ¡Quién será el encargado de dar el golpe a ese pobre Sigfredo, que tiene tantos puntos vulnerables!” (ver Lám. 50). Como si de una profecía se tratara, la caricatura representa a cuatro personajes que, lanza en

³² *La Época*, 7 de marzo de 1909

³³ *La Época*, 7 de marzo de 1909

³⁴ *La Época*, 7 de marzo de 1909

³⁵ *El Liberal*, 8 de marzo de 1909

³⁶ *ABC*, 6 de marzo de 1909 (crónica del ensayo general)

mano, iban a ser los protagonistas de los agitados y trágicos incidentes políticos de los próximos tres años.

El “pobre Sigfredo” es representado por el conservador ANTONIO MAURA (1853-1925), entonces Presidente del Gobierno y artífice de la reforma de la Administración Local, encarnada en la imagen por la walkyria *Brünnhilde*. Maura, en su intento de aplicación correcta del régimen parlamentario, tal como se presentaba en la Constitución de 1876 y como Cánovas, su autor, no había querido desarrollarlo, había ideado una reforma de la Administración Local que consideró en la doble vertiente de descuajar el caciquismo en Castilla y dar cabida a los deseos autonomistas de Cataluña. La ambiciosa reforma, sin embargo, había sido interpretada con desconfianza y se enfrentaba en este momento a duras críticas por parte de la oposición. Acechando a la pareja, encontramos a los representantes de dicha oposición: los liberales SEGISMUNDO MORET (1833-1913) representando a *Gunther*, JOSÉ CANALEJAS (1854-1912) como *Hagen* y al viejo *Alberico*, encarnado por EUGENIO MONTERO (1832-1914).

Efectivamente, un funesto incidente se encargaría, tan sólo cuatro meses más tarde, de “dar el golpe al pobre Sigfredo” y a su amada *walkyria*, pues tras la *Semana Trágica de Barcelona* (cuyo balance se cifraba en 130 muertos, 800 heridos, más de 60 edificios incendiados, 1725 procesados y 5 condenas a muerte) en julio de este mismo año, Antonio Maura se verá obligado a dimitir el 21 de octubre de 1909. Maura es entonces sucedido por Segismundo Moret y, en 1910, por José Canalejas. Canalejas, presidente del Consejo de Ministros y Jefe de Gobierno desde 1910, dará al país una orientación política liberal-reformista que representará numerosos avances sociales, pero saldrá aún peor parado que “el pobre Sigfredo” pues recibirá, dos años más tarde, otro “golpe”, pero esta vez *mortal*, al ser asesinado, en un atentado anarquista, el 12 de noviembre de 1912, frente a la Librería San Martín en la madrileña Puerta del Sol. Sucederá a Canalejas el Conde de Romanones, quien nombrará a Moret en 1912 presidente del Consejo de Ministros.

Temporada 1909-10

Unas horas después del estreno del *Ocaso* en el Teatro Real el 7 de marzo de 1909 tiene lugar, en sesión de noche, la representación de *Lohengrin* bajo la misma dirección orquestal (Rabl) y los mismos instrumentistas. En el reparto destacan la Lucacewska, Antonio Vidal y dos cantantes que cantan este día por última vez en el Teatro Real: el tenor Cristalli y Cigada³⁷.

Durante la temporada 1909-1910 se representan en el Real, *Tannhäuser* (el 11, 14, 21, 24 y 27 de noviembre) y *Lohengrin* (el 30 de noviembre y 2, 4, 8, 12 de diciembre) dirigidas por Tullio Serafín. Ricardo Villa dirigirá también una función del *Lohengrin*, la correspondiente al 8 de diciembre de 1909.

Walter Rabl dirige la representación de *Die Walküre* el 5 de enero de 1910 (con 5 funciones más, los días 6, 9, 13, 27 de enero y 23 de febrero). De nuevo destaca en la prensa la Guszalewicz en el papel de *Brünnhilde* por su calidad interpretativa, su pasión y su entusiasmo comunicativo. La Ruskowska, como *Sieglinde*, la Perini, como *Fricka*, el tenor Alfredo Zonghi (v. Lám. 53), como *Siegmund*, el bajo Masini Pieralli como *Wotan* son de nuevo elogiados por la crítica. Nava, Hernández, Verdú, Conde, Barea, EMILIANA SALGADO (v. Lám. 57) y Petri completan con ellos el reparto. Miguel Salvador, desde la *Revista Musical*, reitera la garantía que supone la dirección de Walter Rabl, “porque decir Rabl es decir que cuantos cantan y ejecutan se ajustan, miden y se dejan de toda clase de licencias abusivas”³⁸.

El 1 de febrero de 1910 se interpreta, bajo la dirección de Rabl, *Götterdämmerung*. (con funciones los días 6, 10, 13, febrero y 6 de marzo). La prensa destaca la actuación de la Guszalewicz, de Petri, García Conde, D’Albert y de Perini en las voces femeninas; en las masculinas sobresalen Masini Pieralli y Tanci.

Los diarios vuelven a publicar el argumento del *Ocaso*³⁹, por ser aún una ópera wagneriana menos popular que las ya tantas veces escuchadas *Walkyria*, *Tannhäuser* o *Lohengrin*. El crítico Saint-Aubin aprovecha la crónica de la

³⁷ v. *El Liberal*, 8 de marzo de 1909

³⁸ *Revista Musical*. Bilbao, Año 1910; p. 18

³⁹ cfr. Argumento de *Götterdämmerung* publicado por Enrique López-Marín en *Heraldo de Madrid*, el 1 de febrero de 1910.

representación, en la que resalta la actuación de Rabl, Guszalewicz y la española García Conde (v. Lám.40), para realizar interesantes comentarios sobre ciertos aspectos sociales del público que conforma las sesiones del Teatro Real. Saint-Aubin se refiere a las butacas del *paraíso* o *gallinero*, dos denominaciones que se han seguido utilizando hasta el día de hoy para designar las localidades que, por estar situadas en la zona más elevada del teatro y por tanto gozar de menor visibilidad, resultan las más económicas. Allí se sentaban los pertenecientes a las diferentes *clagues*, que ejercían una importante influencia *comercial*, en términos actuales, en el éxito posterior de los intérpretes. La *claque* wagneriana (a la que el mismo Saint-Aubin pertenecía) estaba dirigida por Antonio, según nos cuenta el crítico, y armaba siempre un gran revuelo. En aquella época, el fenómeno de la *claque* era popular y conocido por todos (no como hoy en día que parece guardarse en secreto) y podemos decir que, de alguna manera, suplía las artimañas comerciales y de *marketing* que se utilizan hoy en día para promocionar a los intérpretes. En el Paraíso se sentaban entonces “los fervorosos, los grandes devotos del inmenso Wagner”. Aquí acudía “el oyente casi con la unción de los alemanes tetrólogos o parsifalianos”⁴⁰ que a menudo leían las partituras durante la audición. Para el crítico, la composición *culta* del Paraíso revelaba un gran progreso de cultura social y musical. Los *paradisíacos* muestran una actitud apasionada y a la vez crítica y exigente, manifestando su disgusto siempre que la interpretación no fuese considerada correcta. Para el crítico, este grupo de intelectuales es cada vez más numeroso en el Real y parecer encarnar el comienzo del fin del tradicional *snobismo* presente siempre en el Teatro Real.

El interés por la cultura y, en especial, por la filosofía alemana se intensifica a partir de 1908 a través del magisterio de Ortega y Gasset que, de vuelta de su primera estancia en Alemania, comienza su actividad docente en la Escuela de Magisterio. El 25 de febrero de 1910 el Ateneo madrileño ofrece la conferencia “Vida y obra de Manuel Kant” a cargo de Abdón Sánchez Herrero.

⁴⁰ *Heraldo de Madrid*, 2 de febrero de 1910



Lám. 47

Estreno de *El Ocaso de los dioses* en el Teatro Real; *ABC*, 8 de marzo de 1909.
De izquierda a derecha: Schützendorf (*Gunther*), Remond (*Siegfried*), Guszalewicz
(*Brünnhilde*), Mansuelo (*Hagen*); García Conde, Kempré y Barea (*Hijas del Rhin*)

EL OCASO DE LOS DIOS



Schatzbündel.

Mansueto.

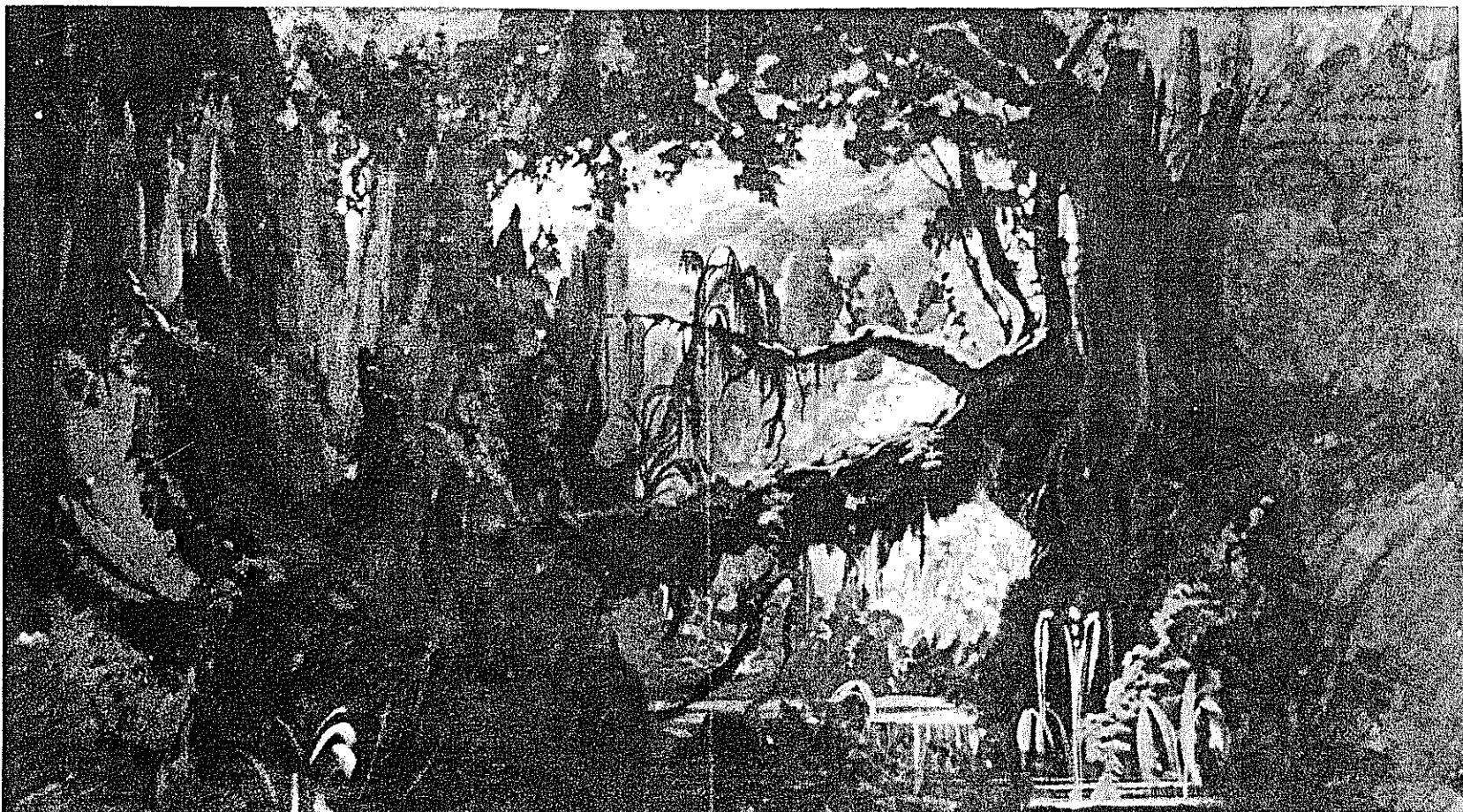
Gendelewicz.

Remond.

Kempré.

Lám. 48

Caricatura de F. G. Fresno alusiva a la interpretación wagneriana durante el estreno del *Ocaso de los Dioses* en el Teatro Real, el 7 de marzo de 1909
(Fuente: *Heraldo de Madrid*, 9 de marzo de 1909)



Lám. 49

Amalio Fernández.
Boceto escenográfico encontrado en el Ayuntamiento de La Gineta (Albacete),
que atribuimos al estreno de *El Ocaso de los dioses*;
Acto II, cuadro primero.



“¡Quién será el encargado de dar el golpe a ese pobre Sigfredo, que tiene tantos puntos vulnerables!”
 La resonancia del estreno de *El Ocaso de los Dioses*, el 7 de marzo de 1909, y la popularización de motivos wagnerianos
 da lugar a parodias políticas en la prensa del momento
 (Fuente: *Gedeón*, 14 de marzo de 1909)



Caricatura de Sileno aparecida en la prensa titulada
"Música del Porvenir. Representación extraordinaria de *Sigfredo*:
la famosa escena de Los Murmullos de la Selva"
y alusiva a Antonio Maura
(Fuente: *Gedeón*, 18 de febrero de 1906)



Lám. 52

Caricatura de Sileno aparecida en la prensa titulada
"El Racconto de Lohengrin"
y alusiva a Antonio Maura
(Fuente: *Gedeón*, 15 de marzo de 1908)



Alfredo Zonghi (*Sifredo*).

Lám. 53

Alfredo Zonghi, estreno de *El Ocaso de los dioses*, 7 de marzo de 1909.

2.9. Estreno de *Das Rheingold*

Das Rheingold, prólogo a la tetralogía *Der Ring der Nibelungen*, se había estrenado en Bayreuth, en el *Festspielhaus* y bajo la dirección de Franz Wüllner¹, el 22 de septiembre de 1869. En Madrid, la primera representación de *El Oro del Rhin*, tiene lugar en el Teatro Real, el 2 de marzo de 1910, siendo dirigida por Walter Rabl y contando con 6 funciones: 2, 3, 8, 10 de marzo. La dirección artística corre a cargo de Luis París, las decoraciones corresponden a Amalio Fernández y el reparto es el siguiente:

<i>Wotan:</i>	Massini-Pieralli
<i>Donner:</i>	Carlos R. del Pozo (ver Lám.56)
<i>Loge:</i>	Alfredo Zonghi
Gigantes: <i>Fafner:</i>	Vidal
<i>Fasolt:</i>	Foruria
<i>Froh:</i>	Serna
<i>Alberich:</i>	Cigada
<i>Mime:</i>	Nanetti
<i>Fricka:</i>	Petri
<i>Freya:</i>	Rusckowska
<i>Erda:</i>	Pierini
Hijas del Rhin: <i>Woglinde:</i>	Luisa García Conde
<i>Wellgunde:</i>	Pilar Roldán
<i>Flosshilde:</i>	Pierini

Paradójicamente, la primera de las jornadas del *Ring* es la última en estrenarse en la capital. Joaquín Arimón, desde *El Liberal*, reconoce sin embargo en ello una ventaja: “la de estar ya familiarizados con la música y los temas”² (refiriéndose a los *Leitmotive*) wagnerianos. Como hemos ido viendo a lo largo de los primeros años del siglo, cada uno de los estrenos de las jornadas del *Anillo*

¹ Müller / Wapnewski: *Wagner Handbuch*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1986; p. 832.

² *El Liberal*, 3 de marzo de 1910

habían venido acompañadas de una amplia campaña de divulgación a través de conferencias especializadas o resúmenes biográficos y argumentales en la prensa. Esta vez, documentamos una conferencia en el Ateneo madrileño a cargo del importante musicólogo e hispanista francés Henri Collet (1885-1951), titulada “El oro del Rhin”, celebrada un mes antes del estreno, el cuatro de febrero de 1910³. Los madrileños parecen sin embargo conocer ya la sinopsis del *Anillo* y la prensa no considera necesario introducir, a través de síntesis argumentales, la obra de Wagner, encontrándose sólo dicho argumento en el diario *ABC*. Eduardo Muñoz, desde *El Imparcial*, considera que de “este drama musical portentoso, revolucionario, innovador (...) ya se ha dicho todo”⁴.

El asentamiento en Madrid de la obra de Wagner parece evidente. Augusto Barrado⁵ hace incluso alusión a los especialistas wagnerianos, cuyas obras ya circulaban (en su mayoría en versiones francesas) por Madrid, y se pregunta si algo se puede aún decir sobre Wagner, después de que autores como Wolzogen, Schuré, Kufferath, Chamberlain, Lichtemberger o Catulle Mendès lo hubieran hecho ya. El formidable éxito fenomenal obtenido por Galdós con el estreno de *Casandra*⁶ acapara, además, parte de la crítica de espectáculos. Con relación a los restantes estrenos de la tetralogía, encontramos ahora menos información relativa a este estreno, lo que evidencia una menor repercusión de éste en la vida musical del momento. A pesar de este hecho, los diarios de la época coinciden en afirmar que el estreno de *El Oro del Rhin* respondió con creces a la expectación y al interés que despertaba.

Joaquín Fesser enumera con orgullo el número de representaciones wagnerianas durante la temporada 1910-1911, en la que Wagner había obtenido 30 representaciones; Verdi, 16; Puccini, 9; Boito, 8; Massenet, 7; Rossini, 6; y Bellini, sólo una⁷.

³ Villacorta Baños, Francisco: *El Ateneo Científico de Madrid (1885-1912)*. Madrid, C.S.I.C., 1985; p. 343.

⁴ *El Imparcial*, 3 de marzo de 1910

⁵ *La Época*, 3 de marzo de 1910

⁶ *Casandra* se estrena el 28 de febrero de 1910 en el Teatro Español

⁷ *Madrid Musical*, temporada 1910-1911; p.10

Según *ABC*, la primera jornada de la tetralogía es “la que ha tenido sanción más favorable y espontánea”, quedando “declarada indiscutible aún por los que tienen el paladar hecho a almíbares italianos”⁸. El declive del *belcantismo* queda evidenciado también por el triunfo absoluto del director de orquesta, Walter Rabl, que es ya calificado como *especialista* wagneriano, erigiéndose de nuevo como gran triunfador del estreno, hecho del que se sirven los críticos musicales para probar el carácter *sinfónico* de la obra wagneriana. *El País* relata con orgullo, cómo los cantantes “se plegaron dócilmente a las exigencias del género en aras del respeto que debe inspirar la prestigiosa autoridad del gran maestro innovador”⁹.

Respecto a la interpretación vocal, destaca Cigada en su papel de Alberico, Masini Pieralli como *Wotan* y Alfredo Zonghi (v. Lám. 53) representando a *Loge*.

El público se nos muestra cada vez más *intelectualizado*, abandonando actitudes *superficiales* propias del regio coliseo, por otras más cerebrales y respetuosas con el hecho musical. En palabras de *ABC*, “el teatro estuvo brillante. Las alturas, llenas (...) El público inteligente y distinguido va a deleitarse con la música”¹⁰. Acuden al estreno la Reina Cristina y la Infanta Isabel y los Ministros de Fomento (Calbetón) y de Guerra (Aznar).

Esta vez, la dirección de escena no cuenta con unánime alabanza por parte de la prensa. *El País* parece ser el único diario que omite las dificultades escénicas surgidas a lo largo del estreno y menciona al “escrupuloso e inteligente director escénico Luis París, al que cabe la satisfacción de ver unido su nombre al renacimiento de la cultura de nuestro primer teatro lírico”. El resto de los diarios nos informan sin embargo de evidentes irregularidades. *ABC* refiere en su crónica la defectuosa mutación del primero al segundo cuadro, “que debe hacerse entre las nieblas, y empezó a hacerse con luz, viéndose a los maquinistas, hasta que hubo que bajar el telón”. Además, el telón “que no es guatado, como en otros teatros” dejaba oír las voces de los tramoyistas, que las “lanzaban sin consideración ni respeto al público, como si aquello fuese un mitin de Barbieri”. En segundo lugar, la aparición de *Erda* se retrasó tanto que hubo que suspender la audición hasta que

⁸ *ABC*, 3 de marzo de 1910

⁹ *El País*, 3 de marzo de 1910

ésta consiguió surgir de las entrañas de la tierra. El wagnerista Augusto Barrado¹¹ se muestra especialmente crítico al respecto y añade otros comentarios humorísticos: “El tesoro del Nibelungo, por ejemplo, tal y como aquí se presenta, es algo digno de que *Gedeón*¹² lo ponga en solfa. ¿Podrá hacerse creer a nadie que de aquellos seis platos soperos y de aquellas 10 o 12 orzas de guardar embutidos dependan los destinos del Universo?”¹³. En este mismo artículo autor critica la división de la obra en dos actos, pues *Das Rheingold* está concebida por Wagner como un *prólogo* ininterrumpido a la trilogía del *Anillo*, con cuatro escenas y de dos horas y media de duración. Desde una perspectiva actual sorprende empero, su calificación de este hecho como “abominable atentado artístico” frente a la aceptación suya y generalizada de realizar “cortes” en la partitura que, como hemos demostrado anteriormente, era práctica común en la representación de la obra wagneriana.

Las decoraciones de Amalio Fernández fueron, una vez más, muy bien recibidas, sobre todo la que representaba el valle del Rhin, “magnífico cuadro digno del pincel de Amalio”¹⁴ que presentaba “un efecto de sol sencillamente admirable”¹⁵, por lo que tanto Amalio como Luis París fueron finalmente llamados a escena al terminar la representación.

¹⁰ *ABC*, 3 de marzo de 1910

¹¹ *La Época*, 3 de marzo de 1910

¹² *Gedeón* era una revista satírica muy popular en la época, conocida sobre todo por sus corrosivas caricaturas.

¹³ *La Época*, 3 de marzo de 1910

¹⁴ *La Época*, 3 de marzo de 1910

¹⁵ *ABC*, 3 de marzo de 1910



Lám. 54

Estreno de *El Oro del Rhin* en el Teatro Real de Madrid, el 2 de marzo de 1910.
 En la foto, de izquierda a derecha, los siguientes intérpretes: Serna (en el papel de
 Froh), Del Pozo (Donner), Foruria (Fasolt), Vidal (Fafner), Petri (Fricka), Masini
 Pieralli (Wotan), Zongui (Logo).

(Fuente: *ABC*, 4 de marzo de 1910)

Director de orquesta



Eugenio Gottlieb.

LA FORTUNA
CHOCOLATES FINOS, G.
De venta en todos los Ultramarinos.

Lam. 55

Otro barítono



José Fernández.

Otro barítono



Carlos R. del Pozo.

Ebanistería de la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE RELOJERÍA
Director Gerente: J. G. GIROD.--Carrera de San Jerónimo, 43.--Madrid.
MUEBLES PRÁCTICOS PARA OFICINAS

Lam. 56



Lám. 57

Emiliana Salgado y Carmen Barea



Lám. 58

Virginia Guerrini



Erminia Kriesten-Rabl (*Brünhilda*).



Carlos Rousseliere (*Sigfred*).



Walter Rabl (*Director de orquesta*).

Lám. 60



Olga Carrara (Gubruna).



Benedicto Chellis (Gunter).



Mansueto (Gaudio).

Lam. 62

2.10. José Lassalle y la *Münchener Tonkünstler Orchester*

El cuatro de marzo de 1910, *El País* anuncia ya la visita en abril a Madrid de la *Münchener Tonkünstler Orchester*, dirigida por José Lassalle. Esta orquesta muniquesa había obtenido ya grandes éxitos en París. Este hecho es anunciado como la visita de un músico *francés*, divulgador en Alemania de las obras de compositores franceses como D'Indy, Debussy y Dukas. Lassalle aparece como un director de éxito en Múnich, “la gran metrópoli de la música”¹. Sin duda era aún poco conocido en el mundo musical madrileño y nadie imaginaría la repercusión que, años más tarde, tendrían sus interpretaciones wagnerianas en la capital, dirigiendo el concierto dedicado a Wagner organizado por la Asociación Wagneriana de Madrid (ver p. XX) o conduciendo el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Como relata su amigo Rogelio Villar en 1916², José Lassalle era hijo de padre francés y madre española. A los veinte años se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid y ejerció la crítica musical en la capital (principalmente a través del *Heraldo de Madrid*) fundando, junto con Ruiz Contreras, Pío Baroja, Jacinto Benavente, Valle-Inclán y Martínez Sierra, la *Revista Nueva*. En 1900 marcha a Múnich y recibe clases de solfeo y armonía de Thulle y Max Reger. Tras una corta temporada en Milán, vuelve a Múnich y debuta en noviembre de 1903 como director de orquesta con la *Keim-Orchester*. Los tres conciertos que dirige con la misma en Petrogrado (alternando con maestros de la talla de Nikisch, Colonne o Weingartner) consagrarán su reputación. Una vez constituida esta sociedad como *Münchener Tonkünstler Orchester*, se nombra por unanimidad a Lassalle como director. Con esta orquesta, Lassalle recorre con éxito, durante seis años toda Europa. Tras el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, en 1914, Lassalle se establecerá definitivamente en Madrid, donde fallecerá en 1932. Aunque los biógrafos vacilan respecto a la fecha y sitúan en Olorón (Francia) su lugar de nacimiento, tanto Joaquín Fesser como su amigo Rogelio Villar afirman que Lassalle es hijo de la

¹ *El País*, 4 de marzo de 1910

² Villar, Rogelio: “Músicos españoles: José Lassalle” en *La Esfera*, nº135; 29 de julio de 1916; p.15

capital madrileña. El primero así lo declara en 1910: “(...) aunque de apellido y origen francés, es de nacimiento español y madrileño, como Arbós”³.

Las actuaciones del *madrileño* Lassalle son, en cualquier caso, muy aplaudidas, hasta el punto de que, como recoge la prensa, su afición crearía “un partido *lassallista*” y rivalizaría con el otro gran director madrileño, conocido por su wagnerismo: Fernández Arbós⁴. Además de popularizar la obra de Wagner (Rogelio Villar le define como eterno “wagneriano”), Lassalle contribuyó a la difusión de compositores germanos poco conocidos en ese momento, dando conocer, en su paso por Madrid, las sinfonías de ANTON BRUCKER (1824-1896) y de GUSTAV MAHLER (1860-1911), este último, según Villar, “amigo íntimo y consejero” del compositor.

Al mismo tiempo de producirse una mayor difusión, en el terreno sinfónico, de las obras de Wagner, se observa también la inclusión paulatina de la obra wagneriana a través de las bandas de música. Así, la Banda Municipal, dirigida por Ricardo Villa, ofrece en su concierto del 16 de diciembre de 1910, un programa de cuatro piezas, en las que dos están dedicadas al maestro alemán: el acto tercero de *Los Maestros Cantores* y “La Marcha Fúnebre” del *Ocaso de los dioses*⁵.

Temporada 1910-1911:

Con la temporada 1910-1911 aparecen nuevos artistas wagnerianos en Madrid. El 16 de noviembre se representa *Siegfried* (con funciones los días 19, 22, 27 y 29 de este mismo mes). La dirección de EUGEN GOTTLIEB (v. Lám. 55); y la actuación de las cantantes Ruszkowska (*Brünnhilde*), Wheeler (*Erda*) y Beatriz Ortega Villar (*Voz del pájaro*); los barítonos Challis y JOSÉ FERNÁNDEZ (ver Lám. 56) y, sobre todo el *debut*, en el papel protagonista, de CHARLES ROUSSELLIÈRE (Lám. 59), considerado entonces como “*divo* de primera categoría” causan gran

³ *Madrid Musical*, 1909-1910; p.41

⁴ *Madrid Musical*, 1909-1910; p.41

⁵ Este concierto se celebra en el TR de Madrid, dentro del Festival Extraordinario a beneficio de las Casas de Socorro de Madrid. El programa completo es el siguiente: I. Acto 3º de *Los Maestros Cantores* (Wagner), II. Andante de la *Sonata nº9* de Beethoven, III. “Marcha fúnebre” del *Ocaso de los dioses* (Wagner), IV. *Sinfonía de Guillermo Tell* (Rossini)

expectación en la capital. La inclusión en el reparto de los ya conocidos y reconocidos Verdaguer (*Fafner*), Fernández (*Alberich*) y Algos (*Mime*) refuerzan el éxito interpretativo.

El 6 de diciembre los madrileños acuden a la representación de *Die Walküre* (que se repetirá los días 10, 14 y 18 de diciembre). En el reparto figuran, bajo la dirección de Gottlieb, la mezzosoprano VIRGINIA GUERRINI (v. Lám. 58), Kruceninsky, Ruszkowska, Wheeler, Roldán, Nava, Blasco, Barea, Melero y Salgado en los roles femeninos y, en los papeles masculinos, Gasparini, Masini Pieralli y Verdaguer.

Ese mismo mes se representa, el día 29, bajo la dirección de Gottlieb, *Das Rheingold* (con funciones el 31 y el 1, 4 y 6 de enero). Guerrini (*Fricka*), Ortega Villar (*Freia*), Wheeler (*Erda*), Grazioli (*Woglinde*), Roldán (*Wellgunde*) en los papeles femeninos; en los masculinos, Masini Pieralli (*Wotan*), Janni (*Donner*), Algos (*Mime*), Challis (*Alberich*), Manucci (*Logo*), Vidal (*Fafner*), Giral (*Fasolt*) y Oliver (*Froh*).

El 3 de enero de 1911 actúa Francisco Viñas en el Teatro Real madrileño, protagonizando su tradicional papel de *Lohengrin*, en el que se le consideraba ya como *divo experto*. Se darán 6 funciones más: el 5, 8, 11, 14, 22 de enero y el 2 de febrero. El vestuario nuevo correrá a cargo de Peris Hermanos. Al éxito de Viñas se añade la participación de otra diva wagneriana célebre del momento, la soprano Ruszkowska, en el papel de *Elsa*, que obtendrá una elogiosa crítica en la prensa del momento. También actuará con gran éxito Virginia Guerrini, en el papel de *Ortrud*, Challis como *Tetramund*, que canta su papel en francés, el bajo Rossato como *Emperador* y Ordóñez. Si la orquesta, dirigida por el ya popular LUIGI MARINUZZI (1882-1945), obtuvo grandes aplausos, no ocurrió lo mismo con el coro que, según la prensa, dejó mucho que desear⁶.

El 15 de enero de 1911 se representa, dirigido por Gottlieb, *Götterdämmerung*, repitiéndose el 18 y 22 de enero. La norteamericana Saltzman-Stevens obtuvo gran éxito cantando su papel de walkyria *Brünnhilde* en alemán

⁶ *Heraldo de Madrid*, 4 de enero de 1911

aunque, como dijo la prensa del momento, con acento “norteamericano”⁷. Ruszkowska (*Gutrune*), Wheeler (*Waltrauet*) y Masini Pieralli (*Hagen*) obtuvieron de nuevo una excelente acogida. Las hijas del Rhin fueron interpretadas por Grazioli, Carmen Barea y Wheeler. El tenor alemán Bolz se anunciaba como debutante en el programa, pero no pudo actuar esa noche, debido a un resfriado del que se mofa la prensa, aprovechando para criticar la profunda incultura geográfica germana sobre climatología española de los cantantes alemanes que “creen que al venir en enero a Madrid, vienen al Trópico”⁸.

El 2 de enero de 1911 (primer día hábil de este año), Fernández Arbós, sustituyendo a Tomás Bretón, es nombrado Comisario Regio del Conservatorio, lo que aportará positivas consecuencias para el mundo wagneriano madrileño. El diario *Heraldo de Madrid* publica una entrevista al director, en la que se presenta la apretada agenda internacional de Arbós, fundamentalmente al frente de la célebre *Symphony-Orchestra* en el *Queens Hall* londinense, que había sido dirigida por prestigiosos directores wagnerianos, como Richter y Nikisch, y de la que ahora había sido nombrado director. En la entrevista al *Heraldo*, Arbós se muestra como un trabajador incansable y entusiasta, decidido a impulsar en Europa (empezando por Londres) la presencia de España en el mundo de la música, sobre todo a través a la Orquesta Sinfónica madrileña, que representa para él un signo más del “despertar artístico de España”⁹.

2.11. Estreno de *Tristan und Isolde*: “sacudida sentimental” en Madrid

El estreno absoluto de *Tristan und Isolde* había tenido lugar el 10 de junio de 1865, en el *Königliches Hof- und Nationaltheater* de Múnich, bajo la dirección de Hans von Bülow¹⁰. El 15 de febrero de 1911 se representa por primera vez en el Teatro Real de Madrid, con un total de 7 funciones (5, 11, 18, 19, 22 de febrero; 1

⁷ *Heraldo de Madrid*, 16 de enero de 1911

⁸ *Heraldo de Madrid*, 16 de enero de 1911

⁹ “Música del porvenir”, entrevista realizada por Saint-Aubin a Fernández Arbós. *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1911.

¹⁰ Müller / Wapnewski: *Wagner Handbuch*. Stuttgart, Kröner Verlag, 1986; p. 833

y 2 de marzo). Todas las funciones son dirigidas por Gino Marinuzzi, salvo la última que es conducida por Arturo Saco del Valle por tratarse de la despedida del propio Marinuzzi, de Cecilia Gagliardi y de Francisco Viñas. La dirección de escena corre, una vez más, a cargo de Luis París y las decoraciones corresponden de nuevo a Amalio Fernández. El estreno cuenta con el siguiente reparto:

<i>Tristan:</i>	Francisco Viñas
<i>Isolde:</i>	Cecilia Gagliardi
<i>Brangäne:</i>	Virginia Guerrini
<i>Rey Marke:</i>	Masini Pieralli
<i>Kurwenal:</i>	Challis
<i>Caballero Melot:</i>	Del Pozo
<i>Un pastor:</i>	Algos
<i>El piloto:</i>	Ordóñez

La prensa realiza, una vez más, y esta vez con especial insistencia, su campaña divulgativa sobre la obra que se va a estrenar. Augusto Barrado, desde *La Época*, publica el 4 y el 5 de febrero, dos artículos que condensan una interesante introducción a *Tristán e Isolda*. Estos escritos denotan un conocimiento bastante más profundo sobre la obra de Wagner que los publicados por el autor en ocasiones anteriores, concretamente en los estrenos del *Anillo* expuestos anteriormente. Los comentarios que Barrado realiza sobre la partitura wagneriana, en especial los relativos a los *Leitmotive* wagnerianos, evidencian el conocimiento de la obra de Hans von Wolzogen, editor de las célebres *Bayreuther Blätter*, publicación que probablemente circulaba en los círculos wagnerianos madrileños en aquel momento. Encontramos en la BN dos series de las *Blätter*: la primera sería la correspondiente al período comprendido entre 1878 hasta 1890 y, la segunda, la que incluye los años 1911 a 1914.

Una vez más, observamos el avance cualitativo en la interpretación wagneriana a través de la prensa que patentiza un mayor conocimiento del hecho wagneriano por parte de los lectores madrileños. Tras el estreno, *La Época* publica

la crónica del mismo en la pluma de Eduardo de Laiglesia, quien sustituye a Barrado por imprevista enfermedad. Sorprende también el grado de cultura del sustituto, que no es otro que Manrique de Lara, el futuro bibliotecario de la Asociación Wagneriana de Madrid, que se fundará el cinco de febrero de 1911, tras el estreno del *Tristán*. Laiglesia, alumno del célebre académico Adolfo Bonilla y San Martín expone el 6 de febrero un resumen de la génesis de la leyenda bretona de *Tristán e Iseo* que denotan un profundo conocimiento en la materia que se volverá a demostrar, a través de la conferencia que pronunciará, titulada “De Peredur a Perceval”, con motivo del estreno de *Parsifal*. También encontramos otros documentados comentarios en la prensa sobre el aspecto literario de la obra de Wagner, de la pluma del especialista wagneriano Ernesto de la Guardia, como ocurriera ya en el anterior estreno (*El Oro del Rhin*), que de nuevo aprovecha la baja por enfermedad de un cronista - esta vez de Luis Arnedo¹¹ - para hacer gala de sus conocimientos sobre la obra del compositor alemán.

Las crónicas del estreno del *Tristán* son unánimemente favorables y destacan la profunda *conmoción* que produjo en el público este día *histórico*. Luis Arnedo (ya recuperado de su enfermedad), comienza su crónica en *El País* comienza de la siguiente manera:

¡La de anoche sí que fue solemnidad magna de las que nadie discute! Wagner, nuestro Wagner, triunfó por completo, en toda la línea, de una vez y definitivamente, y *Tristán e Iseo*, dominando al público, apoderándose de él, arrebatándole desde el primer acto, dejó consagrada para siempre la fama del autor magnífico de la tetralogía¹².

Saint-Aubin, desde el *Heraldo de Madrid*, la encabeza así: “Si los espíritus se ocupan de las cosas de la tierra, el de Wagner anoche debió estremecerse”¹³. Joaquín Fesser, bajo el seudónimo de Joachim, realiza una larga y exaltadísima crónica del estreno que revela, una vez más, la sacudida sentimental general que produjo el *Tristán* en el público madrileño. Su crónica antepone su apasionado entusiasmo por la *obra* de Richard Wagner a la crítica de su interpretación y pone

¹¹ *El País*, 4 y 5 de febrero de 1911

¹² *El País*, 6 de febrero de 1911

¹³ *Heraldo de Madrid*, 6 de febrero de 1911

de manifiesto el *triunfo definitivo* del movimiento wagneriano en la capital. Así se expresa también Manrique de Lara, desde *El Mundo*, cuando afirma que el estreno de *Tristán* en el Real “marca el triunfo definitivo del wagnerismo en España”, evocando la divulgación de la obra wagneriana a través de las composiciones de su maestro en composición, el recién fallecido Ruperto Chapí (25/III/1909) y recordando el largo camino que él mismo (Manrique de Lara) tuvo que recorrer como incondicional *wagnerista*, cargado de “vehemente proselitismo”, desde la última década del siglo XIX, hasta conseguir que la obra del maestro se consolidara y se “comprendiese” en Madrid:

Hace más de veinte años, sólo mi pluma incondicional trazaba, poseída de la misma devoción que aún tributo al ídolo de mi arte y de mi vida, entusiastas artículos de vehemente proselitismo. En derredor mío sólo veía una muchedumbre inconsciente y hostil, en medio de la cual se perdía la semilla, que debiera haber sido orientadora y fecunda, con que mi inolvidable maestro el gran Chapí convertía sus admirables obras en divulgadoras del nuevo arte. Los tiempos han cambiado, por fortuna, y sólo al más ridículo snobismo se le ocurre hoy negar la supremacía del compositor de *Tristán* en el mundo del arte. Puede creerse que hay en Madrid una falange wagneriana capaz de comprender, con la percepción adivinadora del sentimiento, la obra maravillosamente inspirada del genio de Bayreuth¹⁴.

Desde el punto de vista interpretativo, la crítica destaca, en primer lugar, el papel realizado por la orquesta y su director Gino Marinuzzi, que se había hecho popular en Madrid desde que el 3 de enero (hacía sólo un mes) debutara en el Teatro Real con una aplaudidísima interpretación del *Lohengrin*, acrecentando su fama a lo largo de las siguientes funciones, teniendo lugar la última el 2 de febrero, es decir, 3 días antes del estreno del *Tristán*. Sus seguidores se autodenominaban ya *marinuzzófilos*¹⁵ y entre ellos se encontraban Joaquín Fesser y Augusto Barrado. Este último declara que Marinuzzi había “proporcionado al wagnerismo madrileño inolvidables instantes del deleite espiritual”, preocupándose por hacer “casi tangible esa arrolladora fuerza emocional que del

¹⁴ *El Mundo*, 6 de febrero de 1911

¹⁵ cfr. *La Época*, Augusto Barrado; 15 de febrero de 1911

Tristán se desprende”¹⁶. En este mismo artículo define a una orquesta “admirable de equilibrio, de fusión, de ajuste y de disciplina, que en este difícilísimo *Tristán*, bajo la sugestiva batuta de Marinuzzi, se muestra en todo lo que vale”.

Observamos de nuevo cómo el papel de la orquesta va cobrando mayor importancia según avanzamos en el siglo XX. La prensa evidencia el interés creciente del público madrileño por la interpretación orquestal y por los propios instrumentistas. También continuamos observando, dentro del hecho operístico, una extensión del foco de atención, antes centrado en los cantantes, hacia otros aspectos que se empiezan ahora a tener en consideración. Además de la importancia de la orquesta, la prensa nos muestra el creciente interés del público por la escena teatral, tanto por dirección artística como por los escenógrafos y sus decoraciones, así como por aspectos como el atrezzo o el vestuario. El interés exclusivo hacia los cantantes se desvía por tanto a favor de otros aspectos operísticos, y la interpretación del cantante es juzgada en relación al conjunto musical. Es significativa la apreciación, por parte de la crítica, de la interpretación del *Tristán* Francisco Viñas, en la que se destacan las siguientes cualidades:

Eficacia y justeza de acento, nobleza y elevación en la acción dramática, expresión adecuada en los *cantabiles* y en el declamado, completa ausencia del *virtuosismo* vocal, profundo estudio del personaje y del arte wagneriano y apropiada indumentaria¹⁷.

Tras el estreno de *Tristán*, *El Heraldo de Madrid* publica en primera página, junto a la crónica del estreno y las fotografías de la Gagliardi y la Guerrini durante sus descansos en los entreactos, una entrevista a Paco Viñas, en la que éste se muestra como apasionado amante de la obra de Wagner. Por su parte, Cecilia Gagliardi obtiene un éxito casi mayor y es definida como “una Iseo portentosa, una intérprete wagneriana de primer orden, cuya acción dramática irreproachable va maravillosamente apareada con unas facultades espléndidas”¹⁸. Sin embargo, como hemos apuntado anteriormente, el declive de los divos, ansiado por los muchos músicos y *sinfonistas* del momento, es sólo aparente. Cantantes como *Paco Viñas*

¹⁶ *La Época*, 15 de febrero de 1911

¹⁷ *La Época*, 15 de febrero de 1911

¹⁸ *La Época*, 15 de febrero de 1911

o Cecilia Gagliardi (ver Láms. 63-65) que, además de las logradas 6 funciones restantes, interpretarían el día 10 de febrero el segundo acto del *Tristán* en uno de los populares *centones* a beneficio de la Asociación de la Prensa¹⁹ se convertirían, precisamente por sus espléndidas interpretaciones de las obras de Richard Wagner, en *divos*, contribuyendo además, por su *carisma*, a la popularización de la obra wagneriana en Madrid.

La interpretación vocal es unánimemente aplaudida. El coro y todos los cantantes, además de la Gagliardi y Viñas son elogiados: Challis, en su papel de *Kurwenal*, Masini Pieralli como *Rey Marke* o Del Pozo, en calidad de caballero *Melot*.

Luis París es alabado por su labor divulgadora en pro de Wagner y calificado como “campeón de la causa wagneriana en Madrid”²⁰ no sólo a través de una excelente dirección artística, sino esta vez también por la publicación de su traducción del alemán al castellano de *Tristan und Isolde*²¹, en la que incluía un curioso apéndice de Said Armesto y un cuadro de temas musicales.

El éxito del *Tristán* es tal que esta vez no sólo el estreno sino incluso las siguientes representaciones son igualmente reflejadas en la prensa. El diario *La Época* refiere el lleno total de la segunda representación, que “obtuvo una interpretación todavía más perfecta y equilibrada”²² que la primera y contó con la asistencia de toda la Familia Real.

Las “tres magníficas decoraciones”²³ de Amalio Fernández son de nuevo unánimemente aclamadas por el público y por la prensa, especialmente las del segundo acto que son, en palabras de Joaquín Fesser, “la perfección misma” por su encanto poético, reforzado por un acertado efecto de luces. Fesser no duda en calificar esta escenografía como “lo mejor que han producido los pintores y brochas de nuestro eminente escenógrafo”²⁴.

¹⁹ cfr. *El Liberal*, 7 de febrero de 1911

²⁰ *El País*, 5 de febrero de 1911

²¹ *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*. Traducción castellana en prosa de Luis París. Madrid, Imprenta Domingo Blanco, 1911.

²² *La Época*, 12 de febrero de 1911

²³ *La Época*, 15 de febrero de 1911

²⁴ *El Correo*, 4 de febrero de 1911

Es importante recordar que, además de las repercusiones musicales derivadas del apogeo del wagnerismo, comentadas anteriormente, el éxito arrollador de la obra de Wagner favorecerá muy especialmente la acogida y valoración en Madrid de la obra de músicos germanos próximos a Wagner, como Richard Strauss. Como referimos anteriormente, éste había visitado ya la capital en 1898 y en 1908, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Berlín y obteniendo por ello un éxito excepcional. El 16 de febrero se estrenó su ópera *Salomé* en el Teatro Real, dirigida por Walter Rabl. Joaquín Fesser termina su apasionada crónica del estreno del *Tristán* wagneriano con la siguiente exclamación: “¡¡oh Ricardo Strauss, que rindió homenaje al genio de Wagner aprendiendo en *Tristán* el camino para conmover a los espectadores de *Salomé*!!”²⁵

El éxito del estreno de *Tristan und Isolde* fue, así pues, extraordinario causando, en palabras de Federico Sopeña, una “conmoción sentimental”²⁶. José Subirá lo expresa del siguiente modo:

Extinguidos ya, por anacrónicos, los furores antiwagneristas de pasados tiempos, el público acogió la obra con admiración frenética, y faltó poco en varios pasajes para que los aplausos atronadores interrumpieran la continuidad de la representación²⁷.

La euforia wagneriana generalizada que tiene lugar en Madrid tras el estreno de *Tristán* es interpretada en Madrid como momento *histórico* y es vivida con optimismo por compositores del momento como Conrado del Campo o Manrique de Lara, que consideran el avance del sinfonismo, en detrimento de la primacía del belcanto y del divismo, como signos de modernidad y de regeneración cultural. Otros compositores, sin embargo, como Tomás Bretón, interpretan este cambio de actitud como una *moda* superficial y circunstancial que no dejará poso alguno y confían en la futura revalorización de la ópera italiana. El 22 de diciembre de 1911, Bretón pronuncia en el Ateneo una conferencia titulada “La influencia de Wagner en la lírica-dramática”, en la hace referencia al “momento histórico en el que vivimos”, esto es, la invasión wagneriana que pone

²⁵ *Heraldo de Madrid*, 6 de febrero de 1911

²⁶ Sopeña, Federico. op. citp. 63

de manifiesto sus ideas estéticas en materia de arte dramático. Reconoce la decadencia actual de la escuela italiana que atraviesa, en música, “el período más precario de su vida artística” atribuyendo esta decadencia al exceso de producción y al subsiguiente cansancio por parte del público, unido a la invasora y cegadora “aparición del astro alemán” en la escena mundial. Sin embargo, para Bretón, la forma del canto italiano es la que más se aproxima a la “sana tradición griega”, que será la que prevalezca siempre y en cuya esencia se encuentra “la exaltación de la palabra por el propio órgano que la emite, no por el comentario orquestal”. Bretón insiste en la “diferencia de emoción” que causa la *voz humana* frente a la *música pura* que, en Wagner, adquiere una importancia excesiva. Bretón muestra su convencimiento absoluto respecto a la incapacidad de la orquesta de “conmover” en la medida que lo hace la voz, “el instrumento maravilloso por excelencia” que, en la mayor parte de la obra wagneriana, aparece “desdeñado, en segundo lugar a veces y hasta maltratado casi”:

(...) Tengo por segura que en orden al sentimiento, es menor su eficacia que la de una sola voz, bella y bien educada, que exprese un concepto elevado. Es decir: que una orquesta puede admirar y suspender, pero no conmoverá en la medida que una voz, que además del dibujo musical, interpreta, revela y siente por medio del verbo divino, la alegría, el dolor y todas las pasiones humanas. Nunca me ha arrancado lágrimas una orquesta; la voz, sí, muchas veces.

La procedencia *divina* de la voz se pone de nuevo de manifiesto cuando Bretón atribuye el *efecto sublime* que produce en el oyente el peculiar *timbre* la voz humana:

(...) Y es maravilloso su origen, porque viene de Dios; el hombre los ha inventado [los instrumentos] admirables, pero juntos todos los timbres más hermosos que el hombre ha logrado conseguir, no llegan, ni con mucho, a la sublimidad de la voz humana.

Su convicción respecto a la supremacía de la voz frente a la orquesta se basa en la capacidad que, según él, posee la primera de provocar en el oyente una reacción emotiva espontánea (efecto sobre el “alma”), mientras que la segunda no

²⁷ Subirá, José, op. cit. p. 634.

llega al auditorio más que a través de un proceso intelectual (efecto sobre el “cerebro”):

Comparad, por ejemplo, la impresión del trozo sinfónico más escogido, ejecutado por una excelente orquesta, con el que produce una pieza de canto verdaderamente inspirada e interpretada por un gran artista, con el elemento acompañante que requiera, y os daréis perfecta cuenta de la diferencia de emoción. El efecto del primero, grande cuanto queráis, habrá repercutido más en el cerebro que en el alma; el del segundo, más en ésta que en aquél, infaliblemente.

La conferencia de Bretón es contestada, desde *La Revista Musical*, por Miguel Salvador según el cual, Bretón, desde su posición de defensa de la ópera italiana, justifica el olvido de la misma en Madrid con el “auge inrazonado del culto a Wagner”, atribuyéndolo a una “imposición de la moda, que es avasalladora” y no, a lo que según Salvador, es una realidad indiscutible: el avance en la educación musical del público madrileño y el “sincero y devoto conocimiento”²⁸ de la obra de Richard Wagner en la capital.

Temporadas 1911-12 y 1912-13

La apoteosis wagneriana se hace sentir en las programaciones madrileñas. Durante la temporada 1911-1912, los madrileños pueden asistir a las representaciones de *Götterdämmerung* (11 de noviembre de 1911), *Das Rheingold* (15 de noviembre de 1911), *Die Walküre* (22 de noviembre), *Siegfried* (19 de noviembre), *Tristan und Isolde* (13 de diciembre), *Lohengrin* (2 de enero de 1912), *Tannhäuser* (21 de enero) y *Die Meistersinger von Nürnberg* (27 de febrero). Es decir, ocho óperas wagnerianas con un total de 38 funciones. Los 8 conciertos wagnerianos organizados por la AWM en abril de 1912 completarán la temporada.

La temporada 1912-13 será también espectacular. En el TR se programarán *Lohengrin* (3 de diciembre de 1912), *Die Meistersinger* (15 de diciembre), *Tristan und Isolde* (28 de diciembre) y *Tannhäuser* (12 de enero de 1913). Además, durante esta temporada, la AWM producirá otros 6 conciertos wagnerianos y organizará el ciclo *miércoles wagnerianos*, en el que se darán las ocho óperas

²⁸ *Revista Musical*, 25 de diciembre de 1911; p.301.

fundamentales de Wagner en el Teatro Real. Así, los wagnerianos madrileños podrán asistir durante esta temporada a la representación de la Tetralogía completa del *Anillo* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*), además de poder disfrutar de *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. Así pues, durante la temporada 1912-13 se programan en Madrid un total de 12 óperas wagnerianas con un total de 38 funciones y 6 conciertos dedicados al compositor alemán.

Temporada 1911-12

La temporada 1911-12 se inaugura con *Götterdämmerung* que contará con 3 funciones más, los días 19, 26 de noviembre y el 6 de diciembre. La alemana KRIESTEN RABL (la esposa del director Walter Rabl) interpretaba esta vez a Brünnhilde (v. Lám. 59) y no cantó en alemán sino que “decía por primera vez decía en italiano”²⁹, por deferencia al público madrileño que, en aquel entonces, como refleja la prensa, protestaba aún por la dureza del idioma cuando escuchaba cantar ópera en lengua alemana. Las críticas en la prensa fueron tremendamente entusiastas con la *cantatriz* alemana. Esta vez, incluso Rousselière, cantante francés que, como dijimos anteriormente, acababa de debutar en su lengua materna en el TR, al frente de *Siegfried*, interpreta de nuevo a Sigfrido, pero esta vez lo hace también en italiano. El papel de *Gutrune* es interpretado con gran éxito por OLGA CARRARA (v. Lám. 61). También destacó otra española: EULALIA SANTA MARINA, una “soprano de porvenir seguro”³⁰. En las voces masculinas, BENEDICTO CHALLIS (v. Lám. 61) y Rossato fueron bien acogidos. La orquesta, al mando del ya reconocido especialista wagneriano Walter Rabl, así como la escenografía dirigida por Luis París fueron una vez más largamente aplaudidas.

El 15 de noviembre tiene lugar la representación de *Das Rheingold*, que contará con otra función, el día 21 de noviembre. Guerrini, Carrara, Rousselière, Challis, Masini Pieralli, Bonfanti, Oliver y Verdaguer forman parte del reparto, bajo la dirección de Walter Rabl.

²⁹ *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1911

³⁰ *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1911

El 22 de noviembre de 1911, una vez más, los madrileños asisten a la representación de *Die Walküre*, que contará con otras cuatro funciones, los días 7, 17, 31 de diciembre y 3 de enero de 1912. De nuevo Kristien Rabl como *Brünnhilde* y su marido como director de orquesta, así como los ya habituales Masini-Pieralli y Verdaguer obtuvieron el éxito habitual. El papel de *Siegmund* fue representado por Izquierdo que obtuvo una crítica algo desfavorable, así como la segunda actuación, esta vez representando a *Sieglinde*, de Carrara. Luis París continúa cosechando éxitos con su escenografía que hizo de nuevo uso de sus personales *efectos especiales*, dirigiendo con profesionalidad “el torbellino de las walkyrias y los estragos del devorador incendio entre la densísima humareda”³¹.

La prensa se va haciendo eco paulatinamente del deseo del *público* de contar con *divos* en la escena wagneriana. El crítico Saint-Aubin, desde *El Heraldo*, afirma estar de acuerdo con el sentir de los espectadores, preguntándose: “¿Quién ha dicho que no deban cantar *divos* las óperas wagnerianas? ¿Quién se atreve a sostener que no deban cantarse por voces buenas y artistas de grande, probado talento?”³²

El 29 de noviembre se programa *Siegfried*, con funciones los días 3, 10 de diciembre y 6 de enero. Kriesten Rabl, Aceña, Wheeler; Roussellière, Challis, Bonfanti, Fernández, Verdaguer forman parte del reparto, bajo la dirección de Rabl. El 13 de diciembre, esta vez bajo la dirección de Gino Marinuzzi, se programa *Tristan und Isolde*, que contará con 8 funciones más (los días 16, 19, 24, 28 de diciembre; 4, 25, 28 de febrero; 3 de marzo). Tras el delirante estreno, el éxito de la representación estaba ahora asegurado. Entre el reparto femenino, Cecilia Gagliardi y Virginia Guerrini como *Isolde* y *Brangäne* respectivamente, repetirán el éxito de la recién estrenada ópera. Roussellière, en el papel de *Tristan*, será eclipsado por la actuación de Paco Viñas, con quien compartirá el papel, actuando este último los días 4, 25, 28 de febrero y 3 de marzo. El binomio Gagliardi-Viñas como pareja *ideal* encarnando a Tristán e Isolda se hará así

³¹ *Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1911

³² *Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1911

popular en Madrid (ver Láms. 63-64). Challis, en el papel de *Kurwenal*, Del Pozo, como *caballero Melot* y Oliver formarán también parte del reparto.

El 1 de enero de 1912, la prensa³³ anuncia la representación para el día siguiente *Lohengrin* que, bajo la dirección de Marinuzzi, contará con 5 funciones más, los días 4, 7, 10, 13 de enero y 21 de febrero. En el reparto encontramos a Matilde de Lerma como Elsa y a Virginia Guerrini, en el papel de Brangäne. Francisco Viñas interpretará su especialidad, es decir, el papel protagonista de Caballero del Cisne. Challis y Walter formarán también parte del reparto. El 21 de enero tiene lugar la primera representación del *Tannhäuser*, que se repetirá los días 3, 24 y 31 de enero. Esta vez será Ricardo Villa (v. Lám. 37) el encargado de dirigir la obra wagneriana. Paco Viñas, Cecilia Gagliardi, Virginia Guerrini serán de nuevo las estrellas del reparto. El 27 de febrero, los madrileños asisten a *Die Meistersinger*, bajo la dirección de Walter Rabl y Luis París, que contará con 3 funciones más: los días 29 de febrero; 2 y 5 de marzo.

Temporada 1912-13

La primera ópera wagneriana de la temporada tiene lugar el 3 de diciembre: *Lohengrin*, con funciones los días 5, 7, 8, 11 de diciembre, 26 de enero, 2 y 9 de febrero. Bajo la dirección de Arturo Saco del Valle, destacan en el reparto el joven tenor Palet, que encarna a *Lohengrin* y la soprano Mosziska, en el papel de *Elsa*. Esta vez, el joven Palet, al que como referimos anteriormente, fue reprochada su inmadurez tras su debut madrileño en el *Lohengrin* de la temporada 1900-1901, obtiene una crítica positiva. Virginia Guerrini continúa cosechando éxitos por su interpretación de *Ortrud*, papel en el cual “no tiene quien la aventaje”³⁴. El barítono Bonini obtuvo buenas críticas, Patini, en el papel de *heraldo*, así como el bajo Luppi. Tanto los coros como la dirección orquestal de Saco del Valle fueron muy bien recibidos. Las decoraciones y el vestuario de Luis París “fueron muy

³³ *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1912

³⁴ *Heraldo de Madrid*, 4 de diciembre de 1912 y cfr. *Revista Musical. Año 1912*. Nº 12; p. 305

artísticamente reparados” y constituyeron “uno de los mayores éxitos de la temporada”³⁵

El 15 de diciembre se representa *Die Meistersinger*, bajo la dirección musical de Rabl y escénica de Luis París, con funciones los días 18, 21, 25 de diciembre; 30 de enero; 8, 23 de febrero. Con un éxito extraordinario no sólo de Rabl y París, sino también de los intérpretes, el “magnífico reparto”³⁶ se compuso, en los papeles femeninos, por Mosziska (*Eva*) y Cesaretti; en los masculinos, por el tenor Palet, en el papel de *Walther*, que de nuevo es bien acogido por la crítica³⁷, así como Masini Pieralli, que hace “una verdadera creación (rebotante de talento) de *Hans Sachs*, y el resto del reparto: Bonfanti Luppi, Del Pozo, Patino, Fernández, Foruria, Ferroni, Verdaguer y Fúster.

De nuevo bajo la dirección de Rabl y París, se representa el 28 de diciembre *Tristan und Isolde*, que se repetirá los días. 29 de diciembre; 1, 5 de enero; 2, 5, 12, 16, 18, 27 de febrero y 8 de marzo. Paco Viñas, como *Tristán*, Mazzoleni como *Isolda*, Guerrini, en el papel de *Brangäne* y Bonini en el papel de *Kurnewal* son los protagonistas del reparto.

El 12 de enero de 1913, Walter Rabl dirige *Tannhäuser*, con funciones los días 19, 22, 29 de enero y 4 de febrero. El popular Paco Viñas, en el papel protagonista, es de nuevo ovacionado por el público madrileño. El barítono Bonini, ya recuperado de su indisposición, canta también con enorme éxito, así como el resto de los intérpretes: Crestani, que interpreta a *Elisabeth* y Cesaretti en el papel de *Venus*. También son elogiados Luppi, Oliver, Patino, JOSÉ TANJI y Foruria. La dirección musical, de la que es responsable Rabl, así como la escénica, protagonizada por Luis París merecen el beneplácito de prensa y público, ofreciendo un “conjunto aceptable que satisfizo al público en general”³⁸

Como referimos anteriormente, una de las consecuencias del wagnerismo madrileño es el impulso del sinfonismo y de la música de cámara. A este respecto,

³⁵ *Revista Musical*, Año 1912. Nº12; p. 305

³⁶ *Heraldo de Madrid*, 16 de diciembre de 1912

³⁷ *Revista Musical*, Año 1913, nº 2; p. 49

³⁸ *Heraldo de Madrid*, 13 de enero de 1913

la Sociedad Filarmónica continúa con su labor divulgadora de música de cámara y “aclimatación” de las aficiones madrileñas a los *Lieder*. Miguel Salvador, desde *La Revista Musical*, elogia los conciertos celebrados los días 30 de noviembre; 2 y 4 de diciembre, protagonizados por la cantante Ilona Kasies.

Otro aspecto divulgador son las conferencias, esta vez, a cargo de Manrique de Lara, celebrada el 16 de diciembre de 1912 en el Ateneo madrileño, en la que, según refiere Miguel Salvador, De Lara habló sobre los “supuestos predecesores en España del wagnerismo”. A través del análisis de las obras de PP. Exímeno, Andrés y Arteaga, negó la tesis según la cual, a los preceptistas españoles del siglo XVII se le deba el lanzamiento del programa estético que un siglo después había de realizar Wagner en su reforma del drama lírico³⁹.

El día 13 de febrero de 1913, la Asociación Wagneriana organiza un *Homenaje a Wagner* para conmemorar su nacimiento, el 13 de febrero de 1883. Este concierto suma uno más a los organizados por la AWM y su programa fue el siguiente:

Parsifal (Preludio)

Lohengrin (4º Acto)

Tristan und Isolde (3º Acto)

Meistersinger von Nürnberg (4º Acto)

La dirección de orquesta corrió a cargo de Walter Rabl y los intérpretes protagonistas fueron *la pareja* Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi.

³⁹ *Revista Musical*. Año 1912, nº 12; p. 305



Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas en *Tristán e Isolda*,
Teatro Real, 1911
(Archivo del Museo Nacional del Teatro)



Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas en *Tristán e Isolda*,
Teatro Real, febrero y marzo de 1911
(Fuente: *Nuevo Mundo*, febrero de 1911)

Lám. 64

ACTUALIDADES

CRONICA GRAFICA DE LA SEMANA



«TRISTAN E ISEO» EN EL TEATRO REAL

El eminente tenor español Francisco Viñas, que ha interpretado la parte de protagonista en la admirable ópera de Wagner.

— 5 3 7 8 —

Lám. 65

Ricardo Viñas, *Blanco y Negro*, 12 de enero de 1911

3. La Asociación Wagneriana de Madrid

3.1. Fundación

La convulsión provocada por el estreno de *Tristán e Isolda* en Madrid provocará la creación, tan ansiada por parte de los círculos wagnerianos de la capital, de la Asociación Wagneriana de Madrid. Alejandro Saint-Aubin, desde las páginas de *Heraldo de Madrid*, nos lo da ya a entender antes del estreno, cuando anuncia: “En otras ocasiones, no pocas, se hablará. Respecto de la portentosa creación wagneriana, hay para muchos días, meses y años”¹. Efectivamente, en los entreactos del estreno de *Tristán* comienza a fraguarse la culminación de un viejo sueño, que se hará realidad un mes más tarde, el 31 de marzo de 1911: la creación de la Asociación Wagneriana de Madrid. Así lo recordará José Borrell en su libro *Sesenta años de Música: 1876-1936*², dedicando un capítulo a la “Sociedad Wagneriana”³:

A raíz del gran éxito que obtuvo el “Tristán” en Madrid, se pensó entre un corrillo de los más destacados wagneristas de entonces, en la constitución de una Sociedad similar a las muchas que desde ya largo tiempo funcionaban en numerosas ciudades extranjeras.

En los entreactos del citado estreno, este “corrillo”, capitaneado por Manuel de Cendra, gran amigo de José Borrell y de Arbós, empresario acaudalado, músico aficionado y “pieza fundamental en la sociedad de su tiempo por su matrimonio con una hija de los barones del Castillo de Chirel”⁴, comienza a planificar la creación de una Asociación Wagneriana madrileña.

El 31 de marzo de 1911, una vez acabadas las representaciones de ópera, se convoca una reunión pública, siendo la asistencia concurrida: “El teatro les cedió el llamado Salón de Canto, pero ante el gran número de asistentes, cerca de 400 personas, hubo que trasladar la asamblea al patio de butacas del teatro”⁵. La *Revista Musical de Bilbao* calcula en 500 el

¹ *Heraldo de Madrid*, 6 de febrero de 1911

² Borrell, José: *Sesenta años de música: 1876-1936. Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, Editorial Dossat, 1945.

³ Borrell, José: op.cit.; pp. 165-171.

⁴ Turina Gómez, Joaquín, op. cit.

⁵ *ABC*, marzo-abril 1911

nº de participantes, “suma que seguramente *bate el récord* de cuantas juntas se hayan celebrado”⁶.

La Asociación Wagneriana de Madrid queda entonces constituida, eligiéndose la Junta Directiva, que quedará dispuesta de la siguiente manera:

Presidente:	Duque de Alba
Vicepresidente:	Valentín de Arín Goenaga
Secretario:	Manuel de Cendra y López
Tesorero:	Pablo Rafael Ramos y Ruiz
Bibliotecario:	Manuel Manrique de Lara
Vocales:	Arturo Saco del Valle
	Conrado del Campo
	Eduardo de Laiglesia
	Aureliano de Beruete y Moret
	José Borrell
	Jose María Marañón
	Kuno Kocherthaler
	Germán Asúa
	José Enciso
	Fernando Gaisse

La Presidencia corresponde por tanto al Duque de Alba (Don Jacobo Fitz James Stuart y Falcó), hecho de importancia por lo que socialmente esto significa. Sopeña expresa así el resultado la polémica wagneriana del momento, en la que instituciones como La Sociedad Filarmónica, directores como Arbós, críticos como Chávarri o Roda y músicos jóvenes como Conrado del Campo, batallan contra el monopolio del *italianismo*: “cuando el Duque de Alba (que aparece como protagonista de la introducción de todos los nuevos deportes) acepta presidir la *Sociedad Wagneriana*, el paso definitivo parece dado”⁷.

La Vicepresidencia de la Wagneriana quedará desierta a partir del 26 de noviembre de 1912, pues este día fallece Valentín de Arín. Conrado del Campo causará baja en

⁶ *Revista Musical*, en su nº de abril de 1911; p.102.

octubre de 1912 -al parecer, por motivos de salud y sus muchos asuntos particulares- siendo sustituido por Vicente Zurrón. Otras fuentes señalan a Francisco Latasa como sucesor de del Campo⁸, hecho poco probable pues en la *Lista de Señores Socios* publicada en junio de 1913 figura el nombre de Zurrón como su sustituto. Los restantes cargos no parecen sufrir modificación alguna hasta la disolución de la Asociación.

Se proponen como Socios de Honor a Siegfried Wagner, Luigi Mancinelli y Rogelio de Egusquiza que aceptarán el cargo, figurando en la *Lista de Señores Socios* publicada por la AWM el 30 de junio de 1913.

Todas las fuentes consultadas coinciden en afirmar que, inmediatamente, la AWM alquiló para su sede social, los bajos del edificio situado en la céntrica Plaza de las Cortes nº 4 (ver Lám. 78). Este local estaba destinado a la Secretaría de la Asociación y albergaría la Biblioteca Wagneriana. Por la *Revista Musical*⁹ de Bilbao sabemos que “como prueba del entusiasmo” que reinó en esta primera reunión de la AWM, “dos concurrentes regalaron el uno un piano y el otro un harmonium, destinados al local de la nueva sociedad”. No sabemos si estos instrumentos fueron realmente utilizados en el local pues, según dispone el Artículo 33 los *Estatutos de la AWM* (v. Apéndices), “en este local (...) no se celebrarán nunca Conferencias, veladas musicales ni acto alguno para el que sea preciso la previa citación a los socios”.

3.2. Estatutos de la Asociación

En la Junta General del 31 de marzo de 1911 quedan aprobados los Estatutos de la Asociación Wagneriana de Madrid que serán presentados en el Gobierno de Provincia de Madrid, ante el Gobernador A. Cembrano, el día 19 de abril de 1911.

⁷ Sopena, Federico, op.cit. p. 63

⁸ Gómez Amat, Carlos / Turina Gómez, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alizanza, 1994, p. 63.

⁹ *Revista Musical*, nº de marzo de 1911; pp. 73-74.

Los Estatutos de la AWM, de extensión mayor a los aprobados por la Asociación Wagneriana de Barcelona en julio de 1902, y que probablemente sirvieran como base a la Asociación madrileña, comprenden nueve capítulos que se detallan a continuación.

Capítulo 1º: Objeto de la Asociación

El primer capítulo describe los objetivos de la AWM. Según su Artículo 1º, la AWM tiene por finalidad fomentar la obra completa de Wagner, publicando los poemas de sus obras, guías temáticas y obras de referencia en castellano, celebrando conferencias y conciertos, publicando una revista mensual, instalando una Biblioteca Wagneriana y, “si el número de asociados lo hiciera factible”, enviando anualmente a Bayreuth por cuenta de la Asociación, a uno o varios socios designados por sorteo. El artículo 2º define las características de los socios, componiéndose la Asociación de socios *de Honor*, *Protectores*, *de número* y *transeúntes*, además de considerarse socios *fundadores* a los inscritos hasta el 31 de marzo de 1911, fecha de constitución de la AWM.

Aunque la vida de la Wagneriana fuera probablemente más breve de lo que hubieran deseado sus impulsores y sus logros fueran, por lo tanto, menores de los proyectados, varios de los objetivos propuestos en sus Estatutos fueron realmente logrados. En primer lugar y atendiendo al primer capítulo, los conciertos organizados por la AWM fueron numerosos y, a juzgar por las fuentes consultadas, unánimemente aplaudidos en su conjunto. Las conferencias, si bien no tan numerosas, fueron juzgadas de *muy interesantes* por la práctica totalidad de las obras y publicaciones examinadas. La Biblioteca de la AWM fue otro de los logros de la Wagneriana, al que dedicaremos más adelante un extenso apartado. La Revista Wagneriana no llegó a publicarse, probablemente por el esfuerzo que exigía la apretada agenda de actividades. Respecto a la publicación de las obras de Wagner en castellano, la AWM pretendía, como consta en el Artículo 26 de sus Estatutos, publicar traducciones “directas del poema alemán” y, además, éstas deberían estar escritas “en verso o prosa rítmica, perfectamente adaptada al canto”. Como indica Alfonsina Janés¹⁰, la *Associació Wagneriana de Barcelona* era “perfectamente consciente de que la existencia de

¹⁰ Janés, Alfonsina: op.cit., p. 214.

las traducciones era del todo necesaria para que los cantantes desearan estudiar la obra de Wagner”. Por esta razón, todas ellas (a excepción de la realizada en 1901 por Zanné y Ribera, *El Capvespre dels Déus*) se hicieron con “texto aplicado a la música”. La AWM había quizás sabido ver que precisamente este tipo de traducción fue el que realmente dio lugar a una divulgación de tan hondo calado de la obra de Wagner en la sociedad catalana. Sin embargo, en el momento de la creación de la AWM, existen ya, como analizamos en nuestro capítulo dedicado a las traducciones, numerosas versiones castellanas de toda obra wagneriana, exceptuando las obras menores de juventud (*Die Feen*, *Das Liebesverbot*) y su última obra, *Parsifal*. En 1911 circulan ya en Madrid las siguientes traducciones rítmicas: *La Walkyria* (1899; obra de J.J. Cadenas y L. París), *Rienzi* (1910; Roger Junoi), *Tannhäuser* y *Lohengrin*, estas dos últimas realizadas por el que fuera más tarde socio de la AWM, Antonio Gil Gordaliza y publicadas en 1910. En prosa, contamos además, con *Rienzi*, traducida en 1875 por Antonio Peña y Goñi; *Lohengrin*, vertida al castellano en 1881 por Tomás Gorchs y en 1882 por Celestino Barallat; *Tannhäuser*, 1891, por Arcadio Sandoval; *Los Maestros Cantores*, 1893, por Peña y Goñi; *La Walkyria*, 1901, por Marín de los Ríos; la obra completa de Wagner, publicada en 1885 por la Biblioteca Arte y Letras y la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*) traducida en 1907 por Antonio de Vilasalba y por Luis París en 1909. En 1911, París vertirá también al castellano el *Tristán*, el mismo año en que Miguel de Cendra y Clemente Basail publican su traducción y *Guía Temática* de esta misma ópera. Así pues, la única ópera no traducida aún, *Parsifal*, será publicada por la Asociación Wagneriana en 1914, siendo su traductor Joaquín Fesser¹¹. En 1912, París traducirá *Die Meistersinger von Nürnberg*, haciendo ya constar la recién creada institución y su pertenencia a la misma al encabezar su versión como “traducción castellana, literal y en prosa por Luis París, de la Asociación Wagneriana de Madrid”¹².

¹¹ *Parsifal. Festival escénico sacro*. Traducción en prosa libre castellana, directa del original alemán, versión del doctor Julius Burghold, de Joaquín Fesser. Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, 1914

¹² Wagner, Richard: *Los maestros cantores de Nuremberg*. Traducción de Luis París. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1912; p. 1

Capítulo 2º: Socios de la AWM

El segundo capítulo establece las condiciones que se exigen para asociarse a la Wagneriana y define las categorías de socio a las que se puede optar mencionadas en el Art. 2º, además de otras no mencionadas en dicho Artículo. En cuanto a las condiciones exigidas, “basta la manifestación verbal o escrita del interesado y la entrega de su tarjeta de visita en la oficina de la Asociación”. Respecto a las categorías de socios, se establece lo siguiente: los socios de *Honor* serán nombrados en Junta General, elegidos “por su indiscutible mérito artístico y significación en el arte de Wagner”, sin tener que pagar ninguna cuota y teniendo los mismos derechos que los *de número*. Como podemos comprobar en la convocatoria a la Junta General Ordinaria (v. Apéndices) fueron propuestos a este fin dos músicos y un pintor: el propio hijo de Richard Wagner, SIEGFRIED WAGNER (1869-1930); el director de orquesta que tanto había ya hecho por el wagnerismo madrileño en las últimas décadas del siglo XIX, LUIGI MANCINELLI (1848-1921) y el pintor ROGELIO DE EGUSQUIZA (1845-1915), amigo personal de Wagner y colaborador en la revista *Bayreuther Blätter* quien, como veremos, ejercerá una importante influencia en la recepción wagneriana en la capital a través de la pintura y estéticas wagnerianas. Esta propuesta fue aprobada, como prueba la inclusión de sus nombres en la última *Lista de Señores Socios* publicada por la AWM en junio de 1913 (v. Apéndices). El 16 de abril de 1911, Egusquiza regala a la Asociación siete ejemplares de la reducción para canto y piano de *Tristán*, *Parsifal*, *Los Maestros Cantores* y la Tetralogía, además de cien aguafuertes de su célebre retrato de Wagner “cuyo producto de venta a precio excepcional entre los Socios había de quedar a favor de los fondos de la Asociación”(v. Apéndices).

Los socios *Protectores* serían aquellos que contribuyeran, mediante donación o por cuota anual, al sostenimiento de la Asociación. No nos consta la existencia de ninguno de ellos. Sin embargo, y como ya hemos ido apuntando, los socios *de número* fueron numerosísimos, creando el grueso de los más de 2.000 socios alcanzados en junio de 1913. En el Art. 6 de este capítulo, figura además un dato primordial: la cuota mensual que debían satisfacer este tipo de socios era de tan sólo *dos* pesetas. Nueve años antes, en julio de 1902, la *Associació Wagneriana de Barcelona*, establecía, en el Artículo 18 de sus

Estatutos, una cuota anual de 60 pesetas, lo que corresponde a *cinco* pesetas mensuales. Esta notabilísima diferencia, fuera de ser anecdótica, resulta esencial para comprender una de las causas que pudieron provocar la sorprendente inscripción masiva en la Asociación de tantos madrileños a partir de marzo de 1911.

Para aquellas personas que habitaran fuera de Madrid, existía la categoría de socios *transeúntes*, no considerándose como tales a los residentes en el *extrarradio* de Madrid, que en aquella época comprendía principalmente “la Ciudad Lineal, Ventas del Espíritu Santo, Guindalera y Carabanchel”. A juzgar por ambas *Listas de Socios* publicadas por la AWM (de marzo 1912 y junio de 1913), que recogen ambas los domicilios de los asociados, esta categoría apenas estuvo representada. El Art. 11 anuncia que se publicarán “en 1º de junio de cada año” una lista de los socios con que cuente en esa fecha la Asociación. Hemos podido localizar las dos listas que pensamos se debieron publicar, la correspondiente al año I (1911-12) y la del año II (1912-13), pues no parece probable que se publicaran más a partir de esta última fecha.

Capítulo 3º: La Junta Directiva

Las características de la Junta Directiva quedan especificadas en el tercer capítulo. El Art. 14 detalla las funciones de los miembros de la Junta, llamando la atención los minuciosos cometidos que se designan al Secretario de ésta: “redactará las Actas (...), extenderá las convocatorias para las mismas, formará un Registro con las altas y bajas de los socios, llevará la correspondencia social y custodiará los documentos y libros que se archiven en la Asociación”. Manuel de Cendra se toma *al pie de la letra* las funciones que como Secretario de la AWB se le atribuyen, pues trata todos estos asuntos de manera minuciosa, constante e incansable. Especialmente interesante es el capítulo correspondiente a la correspondencia social, como queda reflejado en el apasionante e intenso cruce de cartas (que transcribimos íntegro en los apéndices) mantenido entre el Secretario de la AWM y el Presidente de la *Associació Wagneriana de Barcelona*, Joaquín Pena. Como puede observarse en las listas de socios publicadas por la AWM (véase la correspondiente a junio de 1913, v. Apéndices) se realizan éstas escrupulosamente, detallándose la fecha

exacta de la suscripción de cada uno de los socios y añadiéndose, además, un práctico índice alfabético que agiliza la consulta, detalles ambos que no tenían lugar en la Asociación hermana catalana. Las estadísticas de altas y bajas son también recogidas por el Secretario, como se refleja en las *Cuentas y Estados* correspondientes al año 1911-1912 (ver Apéndices). En este documento se observa también el cumplimiento de las funciones que se atribuyen a Rafael Ramos como Tesorero de la AWM. Según el Art. 14, éste “se hará cargo de los ingresos y atenderá los pagos y libramientos de la Asociación, visados por el Presidente”. En las *Cuentas y Estados* arriba citados se especifica el resumen de caja, el detalle de los gastos generales y de los gastos de los conciertos y veladas. Los documentos están revisados por el Presidente de la AWM, el Duque de Alba.

Por otra parte, el Secretario de la Wagneriana da cuenta de las gestiones y actividades realizadas, así como de proyectos planeados por medio de circulares (v. Apéndices). También redacta, en junio de 1912 y en nombre de la Directiva, una extensa Memoria de Actividades (v. Apéndices), cuyo objeto primordial es el de “dar una idea exacta de su labor social durante este primer año”, en palabras de Cendra, “el más difícil acaso”, trayendo, gracias al apoyo de todos, “la prosperidad presente, con la que nunca soñamos al ser llamados a dirigir la vida de nuestra Asociación”.

Según el Art. 15, los cargos de la Directiva durarán dos años, debiéndose renovar la mitad de la Junta Directiva en junio de 1912, pudiendo ser reelegidos sus miembros “tantas veces como la Junta General lo estime conveniente”.

Capítulo 4º: Juntas Generales

El capítulo cuarto hace referencia a las Juntas Generales. Según éste, “la Directiva convocará cada año a Junta General Ordinaria para dar cuenta de su gestión total, aprobar el estado de cuentas y tratar de todo lo que los asociados propongan”. Como consta en el Art. 19, la Junta Ordinaria se celebrará en el mes de junio a partir de 1912.

Efectivamente, tenemos constancia de la celebración de la primera Junta General ordinaria de 1912, celebrada en el Teatro Español, el 10 de junio de 1912, a las 16.00 horas, con el fin de aprobar Cuentas y estados del año 1911 a 1912, decidir a los definitivos

Socios de Honor (Siegfried Wagner, Luis Mancinelli y Rogelio de Egusquiza), así como la renovación de los cargos siguientes: Vicepresidente (Valentín de Arín), Secretario (Manuel de Cendra) y Vocales (Conrado del Campo, Germán Asúa, Fernando Gaisse, José de Enciso y José María Marañón). Los miembros de la Directiva son, al parecer, renovados. Como se desprende de la correspondencia mantenida entre el Secretario de la AWM y Joaquín Pena, presidente de la *Associació catalana*, durante la Junta Ordinaria fue también referido el proyecto de representaciones de *Parsifal* en el Monasterio de Piedra, propuesto por la *Associació Wagneriana de Barcelona* y acogido con entusiasmo por la AWM, por lo que la Directiva de esta última se reuniría después repetidas veces.

Según consta en una circular fechada el 10 de junio de 1912, a lo largo de esta junta se debía realizar el sorteo para presenciar una serie completa de las representaciones wagnerianas en el *Prinz Regenten Theater* de Munich (v. Apéndices)

Las juntas con carácter *extraordinario* podían ser convocadas en los siguientes casos: al quedar vacante miembros de la Directiva, cuando lo pidieran por escrito la décima parte de la misma o cuando ésta lo crea conveniente “por tratarse de asuntos que, por su índole especial, no pueda resolver por sí sola”. Respecto a este último punto, nos consta la celebración de al menos tres Juntas Extraordinarias. La primera se celebra el día 4 de marzo de 1912, al parecer en el Palacio de Liria, y en ella se dará lectura al *Proyecto de Piedra* propuesto por la *Associació Wagneriana de Barcelona*. La segunda se celebra el 19 de mayo de este mismo año y en ella se trata igualmente dicho proyecto, concretamente el viaje que con este motivo realizarían las Comisiones de ambas Asociaciones para reunirse en el Monasterio de Piedra.

La tercera de las *extraordinarias* correspondería a la celebrada el 20 de junio de ese mismo año en el Teatro Español a continuación de la Junta Ordinaria arriba citada, con el fin de discutir la reforma de los tres Artículos que se exponen a continuación. Se trata en primer lugar del Artículo 8, en su párrafo 4º, que hace referencia a aquellos socios que, habiéndose dado de baja en la AWM, deseen volver a pertenecer a la misma. Como reza este párrafo, “si se efectúa el reingreso antes del año, se abonarán tantas mensualidades como hayan transcurrido desde la fecha de la baja”. Como puede verse en la estadística de

altas y bajas (*Cuentas y Estados* de mayo de 1912) citada anteriormente, las altas por reingreso venían siendo frecuentes desde octubre de 1911, alcanzado su mayor cota en febrero de 1912. Dado que el número de bajas supera además siempre al de altas, es comprensible que se pretendiera reformar este artículo con el fin de evitar la sanción económica y recuperar, en la medida de lo posible, a los socios *perdidos*.

Los otros dos Artículos, 29 y 30, que pretenden modificarse, corresponden a la publicación de la Revista Wagneriana. Como consta en la Memoria redactada el 10 de junio de 1912, se proyectaba la fundación de dicha revista por lo que, probablemente, lo que en la Junta Extraordinaria se pretendía modificar fueron aspectos relativos a la financiación de la misma, contenidos en estos Artículos. En cualquier caso, el proyecto de la Revista Wagneriana no llegó a realizarse.

Capítulo 5ª: Ediciones de la Asociación

El capítulo quinto trata sobre las ediciones, dedicándose a este objeto “una cantidad mensual, cuya cuantía responderá al estado económico de la Asociación”. Este capítulo incide en las estrictas normas a seguir (especificadas más arriba) para la traducción de las obras de Wagner. Define la composición de la dirección de la Revista Wagneriana, estipulando que “no hará su aparición dicha Revista hasta que lo permita el fondo de reserva destinado para este objeto”.

Capítulo 6º: Óperas y Conciertos

El capítulo sexto se refiere a la organización de óperas y conciertos. Según el Art. 31, la Directiva “los organizará con los más valiosos elementos de que disponga, unas veces bajo la dirección de eminentes maestros españoles y otras bajo la de directores extranjeros notables y que mejor interpreten la música de Wagner”. Si bien el resultado de la elección de artistas puede ser siempre discutible, no hay duda de que este cometido se realizó con auténtico esmero, siendo las actuaciones recibidas extraordinariamente por la crítica.

El Artículo 32 pudo ser, en parte, como veremos más adelante, responsable de muchas bajas, pues según éste, “la Directiva tendrá la facultad (...) de hacer pagar sus localidades a los socios *de número* por la asistencia a aquellas óperas o conciertos que por su excesivo coste no puedan verificarse con los fondos de la Asociación”.

Capítulo 7º: Funcionamiento de la Asociación

El capítulo séptimo expone el funcionamiento de la Asociación, en lo que respecta al local que se alquiló en los bajos de la Plaza de las Cortes, nº 4, destinado a la Secretaría general, redacción de la Revista y sede de la “Biblioteca literario-musical”.

En el Artículo 35 se establece que “si el fondo de reserva (...) lo permite, la Asociación enviará anualmente a Bayreuth uno o más de sus individuos, designados por sorteo”, detallando a continuación las características de dicho sorteo. Según consta en la circular del 10 de junio de 1912 (v. Apéndices) enviada por la AWM a sus socios, la Junta Directiva había enviado ya en diciembre de 1911, a la *Verwaltung der Bühnenfestspiele* [sic] que la Wagneriana traduce por “Comité de Fiestas de Bayreuth”¹³ un escrito oficial “en demanda de dos billetes para presenciar una serie completa de las representaciones del año actual en dicho teatro”. Como quiera que esto no fuera posible, al estar agotadas las localidades, la Junta se dirigió, sin éxito, “particularmente a personas influyentes en Alemania”. Es probable que para este fin la AWM se dirigiera a Hans Richter, Felix Mottl o Bruno Walter, pues consta en la Memoria de la Asociación su relación con estos directores germanos¹⁴. En vista de la negativa, la Directiva decide, en sesión celebrada el 18 de mayo de 1912, enviar a dos socios para presenciar las representaciones en dicho año, en el Prinz Regenten Theater de Munich, recalando en la citada circular, que las audiciones del teatro muniqués están consideradas “a igual nivel artístico que las de Bayreuth”.

Capítulo 8º: Disolución de la AWM

¹³ La palabra correcta es *Festspiele* y la traducción más adecuada del término sería: Dirección de los Festivales de Bayreuth.

¹⁴ AWM: *Memoria de Proyectos realizados y en estudio...*, Madrid, 1912, pp. 4-5

El capítulo octavo dispone medidas ante la posible disolución de la Asociación, siendo ésta posible, “si la Junta General convocada a este solo efecto lo acuerda por mayoría de votos igual, por lo menos, a las dos terceras partes de los asociados existentes en aquella fecha”.

El Artículo 37 resulta interesante porque refiere un hecho especialmente importante que se había pasado de largo en lo publicado hasta ahora sobre la Asociación. Se trata de los fondos de la Biblioteca Wagneriana que parecían encontrarse actualmente “en paradero desconocido”¹⁵. Según este Artículo, la comisión liquidadora que se nombraría llegado el caso de la disolución, haría donación a la Biblioteca Nacional “de toda su Biblioteca, así como de las existencias de libros editados a expensas de la Asociación”. Efectivamente, esta importante donación a la Biblioteca Nacional e integrada hoy, como ya indica en 1994 Carlos José Gosálvez Lara¹⁶ en una de sus colecciones, tuvo probablemente lugar a principios de 1915, una vez disuelta la AWM.

Capítulo 9º: Disposiciones generales

El capítulo noveno titulado “Disposiciones generales” es el último de los Estatutos de la AWM y hace referencia a la posibilidad de reforma de éstos, especificando las condiciones bajo las que ésto podrá ser llevado a cabo.

3.3. Los miembros de la Wagneriana

Si al año de su fundación, la *Associació Wagneriana de Barcelona* contaba con 251 socios¹⁷, su homónima madrileña contaba ya, transcurrido un año de su creación, en marzo

¹⁵ Mota, Jordi, op.cit. p. 2

¹⁶ Gosálvez Lara, Carlos José: “La Biblioteca Nacional: Bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el servicio de partituras” en *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: Estado de la cuestión*. Cuaderno de trabajo nº 2. Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, s.l., 1994.

¹⁷ *Associació Wagneriana: Estatuts de la Associació Wagneriana reformats en la Junta General de 1 de Juliol del any 1902*. Barcelona, 1902.

de 1912, con 1.747 asociados¹⁸. Por si esto fuera poco, al año siguiente, en junio de 1913, esta cifra ascendía a 2.016 (v. Apéndices). Pero, ¿quiénes fueron estos madrileños?

La AWM publicó dos *Listas de Señores Socios*. La primera corresponde al *Año 1: 1911-1912*, terminándose de redactar el 31 de marzo de 1912. La segunda, con fecha del 30 de junio de 1913, corresponde al *Año 2: 1912-1913*. Por otra parte, la Wagneriana publicó, en mayo de 1912 (contabilidad cerrada el 31 de mayo), las *Cuentas y Estados* correspondientes al *Año 1: 1911-1912* (v. Apéndices). Estas incluyen en el Estado nº 5, las interesantes estadísticas de altas y bajas de los socios de la AWM, comprendidas en el período que va desde el 1 de abril de 1911 hasta el 31 de mayo de 1912.

La primera lista de socios, de marzo de 1912, debió tener menor tirada que la segunda, publicada en junio de 1913 ya que, si bien esta última la hemos podido encontrar con mayor facilidad en bibliotecas wagnerianas particulares españolas, la primera sólo nos fue accesible gracias al legado de Joaquín Pena que alberga la Biblioteca de Cataluña. Las *Cuentas y Estados* correspondientes al primer año, pertenecieron igualmente, como indica su sello, a la biblioteca de Joaquín Pena.

Estos registros, al igual que toda la correspondencia mantenida entre Pena y el Secretario de la AWM, incluidos en el *Fondo Pena* de la Biblioteca de Cataluña, se encuentran actualmente en cajas sin catalogar. Al parecer, este fondo, donado por el mismo Pena a dicha biblioteca, sufrió varios avatares. Higinio Anglés que, elegido en 1917 conservador jefe del departamento de música de esta biblioteca, se llevó consigo a Roma, al ser requerido para dirigir el *Pontificio Istituto di Musica Sacra*, en 1947, el legado del presidente de la *Associació*. Como quiera que Anglés permaneciera en Roma hasta su muerte en 1969, el fondo de Joaquín Pena no volvió a la Biblioteca de Cataluña hasta 1970. Tras la muerte de Anglés y por deseo de éste, todo su patrimonio cultural fue donado a esta biblioteca, siendo sus pertenencias en Roma embaladas y enviadas a España. Gracias a estos documentos, podemos analizar con detenimiento quiénes fueron, cuándo se asociaron e incluso dónde residieron los más de 2.000 socios inscritos en la Wagneriana madrileña a finales de junio de 1913.

¹⁸ AWM, *Lista de Socios*, 31 de marzo de 1912

Como puede observarse en la lista incluida en el Apéndice, el Secretario de la AWM apuntaba con minuciosidad el número y la fecha exacta del ingreso en la Asociación de cada uno de los socios. Además, se adjuntaba una práctica lista alfabética que incluía la dirección postal en Madrid de cada uno de los asociados. Esta lista contiene una errata indudable en su título, pues no se trata de la “Lista alfabética de los Señores Socios en 30 de Junio de 1912”, sino del listado correspondiente al 30 de junio de 1913.

Así, sabemos por ejemplo que Conrado del Campo, que se inscribió el mismo 15 de febrero de 1911 (primer día abierto para este fin), correspondiéndole por tanto la categoría de *socio fundador*, se inscribió como nº 6, residía entonces en la calle Arrieta, nº15. Joaquín Fesser vivía en Ayala, nº 15 y se asoció a la AWM el 20 de febrero de este año. Enrique Fernández Arbós, residente en la calle Fuencarral, nº110, se inscribió el 30 de marzo. Adolfo Salazar también fue socio de la AWM, inscribiéndose en ella el 28 de abril de 1911, siendo su domicilio la calle Fúcar, nº 3. El crítico musical Carlos Bosch se adhiere a la AWM el 15 de febrero de 1911, siendo su residencia la calle Alcalá, nº 48. Comprobamos también que la viuda y la hija de Ruperto Chapí, residentes en la calle Lista nº 4, se asocian a la Wagneriana, adelantándose Cecilia a su madre e inscribiéndose la primera el 31 de marzo de 1911 y la segunda el 22 de julio de 1912. El importante historiador, “sucesor oficial de Menéndez Pelayo”¹⁹, colaborador activo en la AWM y conocido por su clara *germanofilia*²⁰, Adolfo Bonilla y San Martín, vivía en el nº 18 de la calle Velázquez y fue socio de la Wagneriana desde el 26 de febrero de 1911. El célebre constructor de pianos Juan Hazen Álamo, primero nacionalizado español de la conocida dinastía holandesa, figura inscrito el día 16 de abril de 1911 con domicilio en Fuencarral, 55, donde se encontraba -y siguió encontrándose hasta 1970- su conocido almacén de pianos.

Si comparamos esta lista con la correspondiente al primer año (1911-12), publicada en marzo de 1912, observamos diferencias interesantes. Por ejemplo, sabemos así que el importante wagneriano Luis Paris y su esposa figuran como socios en esta lista, inscribiéndose el 24 de febrero de 1911 pero no figuran en la de 1913. Lo mismo ocurre

¹⁹ Sopena, F.: *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid, edición de 1976; p. 64

²⁰ Gimber, Arno: *Die Konstruktion einer deutschen Referenz in Spanien: Der Kulturtransfer und eine neue Perspektive der Auslandsgermanistik*, 2000; p. 114

con el también traductor Antonio Gil Gordoliza, responsable de las traducciones rítmicas al castellano correspondientes al *Tannhäuser* y al *Lohengrin*, publicadas en 1910. Vemos también en esta primera lista, y no sin embargo en la segunda, a la viuda de Peña y Goñi, residente en la calle Columela, 3 en el momento de su adhesión, el 31 de mayo de 1911.

Las estadísticas de altas y bajas incluidas en las *Cuentas y Estados* de 1912 (v. Apéndices) resultan curiosas porque reflejan una cierta actitud vacilante de algunos socios. El anteriormente citado *Estado nº 5*, que comprende el período de abril de 1911 a mayo de 1912, detalla el número de socios a primero de mes, las altas por ingreso y por reingreso, las bajas de los asociados, las diferencias de ambas y el número resultante de socios a final de cada mes. Observamos así, por ejemplo, que en febrero de 1912 se dan de baja 33 socios, dándose de alta 20 socios *nuevos* y otros 12 *por reingreso*. Si bien el número de asociados a fin de mes se mantiene durante el período aludido, disminuyendo sólo muy ligeramente, podemos ver por la última lista de socios que en el verano de 1912, la cifra de socios aumenta de manera considerable, fruto probablemente del éxito sin precedentes de la serie de conciertos organizada por la AWM, celebrada en primavera y protagonizada por la *Orquesta Sinfónica de Madrid* y el *Orfeo Catalá*.

Un detenido análisis de las listas de socios de la Asociación madrileña refleja el profundo impacto social que tuvo el fenómeno wagneriano en la capital de España. Encontramos en ella un amplio mosaico social que agrupa a personajes socialmente relevantes del Madrid del momento. Un gran bloque se compone, a juzgar por la residencia (en su mayoría correspondiente al *Barrio de Salamanca* y la Castellana) y los títulos de nobleza, a la clase aristocrática y de la alta burguesía que, deseosos por una parte de seguir la moda del mundo “elegante, frívolo y de buen tono”²¹, pretendían quizás también integrarse en la nueva élite intelectual regeneracionista y adaptarse a la “nueva mentalidad más *européa* y menos aislacionista y nacionalista” que se había abierto paso hacia 1909-1910²², asociándose a una entidad creada para la divulgación de un músico alemán. Además de la alta sociedad, vinculada tradicionalmente al mundo de la ópera, observamos

²¹ Subirá, José: *íbid.*

un gran número de personalidades pertenecientes al mundo cultural, intelectual y artístico y a lo que podríamos denominar *burguesía intelectualizada*: desde músicos hasta pintores, pasando por escritores, periodistas, fotógrafos, editores, traductores, arquitectos o académicos, además de políticos, médicos e ingenieros ilustres.

3.3.1. Músicos y musicólogos

Además de los ya citados vocales de la Asociación como CONRADO DEL CAMPO, MANRIQUE DE LARA, ARTURO SACO DEL VALLE o el mismo LUIS PARÍS, encontramos a personajes tan relevantes para el wagnerismo madrileño como CONCEPCIÓN DAHLANDER, *Concha* Dahlander o simplemente, *la Dahlander*²³ (v. Láms. 20 y 25) que triunfó en Madrid gracias a sus papeles wagnerianos en el Teatro Real interpretando, como hemos visto, a *Ortrude* en el estreno de *Die Walküre*²⁴ (19/I/1899) o a *Erda* en el estreno de *Siegfried* (7/III/1901).

También encontramos a LUCRECIA ARANA, la soprano riojana que obtuvo sus mayores éxitos en la capital madrileña gracias a su contrato por doce años consecutivos en el Teatro de la Zarzuela, convirtiéndose en la favorita del público y falleciendo en Madrid en 1927.

El fundador de la Sociedad Filarmónica Madrileña, FÉLIX ARTETA o miembros de la rival Orquesta Sinfónica de Madrid, como MIGUEL YUSTE aparecen también en las listas. El propio director de la Filarmónica, BARTOLOMÉ PÉREZ CASAS, se inscribió en 1911 y mantuvo su filiación hasta la disolución de la Asociación.

También figura el compositor y violinista madrileño JULIO FRANCÉS RODRÍGUEZ que, al igual que Conrado del Campo, formara parte de la Orquesta Sinfónica, integrando ambos (junto con Odón González y Luis Villa) el *Cuarteto Francés*.

²² cfr. Martínez Cuadrado, Miguel: *La burguesía conservadora (1874-1931)*. pp.549-550

²³ La grafía de su apellido ha sido víctima de continuas vacilaciones, probablemente por tratarse de un término germano, siendo corriente encontrarla en la bibliografía al uso bajo el nombre de *Dalhandler*.

²⁴ El estreno de *Die Walküre* tuvo lugar el 19 de enero de 1899.

Hallamos a compositores como JOSÉ MARÍA FRANCÉS, ANTONIO MARTÍN-GAMERO E ISLA, LUIS ROMO o JOSÉ RAMÓN BLANCO RECIO, que compaginó su labor de compositor con la de pintor e instrumentistas pertenecientes al cuerpo de Profesores de Orquesta, como AGAPITO CRUZ GONZÁLEZ (trombón) o LUIS VILLA (viola).

Familiares de músicos, como la viuda de Ruperto Chapí y la de Antonio Peña y Goñi, arriba citadas, la esposa de José Lassalle y su hija o estuvieron también vinculados a la Asociación Wagneriana. Pensamos también que Clara Miquel de Lassalle y Clara Lassalle podrían ser la mujer e hija del que dirigiera el último *festival* wagneriano, José LASSALLE.

El ilustre musicólogo ADOLFO SALAZAR, que unos años después se convertiría en el adalid de la causa francesa frente al germanismo musical, figura también en ambas listas como socio de la Asociación Wagneriana de Madrid.

3.3.2. Escritores y académicos

Escritores como MIGUEL DE ASÚA o SALVADOR DE MADARIAGA, miembro de la Academia de la Lengua, están presentes en las listas, así como el literato, político y periodista ÁLVARO ALCALÁ-GALIANO (1886-1936) que será más tarde autor de libros como *Entre dos mundos* o *España ante el conflicto europeo*, en los que mostrará su decidida postura anti-germana o aliadófila antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

También encontramos a escritores como LUIS ARAUJO COSTA Y BLANCO (1885-1905), LUIS ARMIÑÁN (1871-1949), escritor, periodista y padre del director de cine homónimo o JULIÁN TORRESANO VÁZQUEZ, presente en ambas listas, que años más tarde se haría célebre tras la publicación de su libro sobre el comunismo *El principio comunista a través de los tiempos*²⁵.

Aparecen también nombres atribuibles a familiares de escritores célebres, como Ignacio Pérez Galdós, que pudiera ser sobrino del célebre Benito Pérez Galdós o el que fuera probablemente padre del escritor madrileño Antonio Espina y García (1894-1972), pues figura con el mismo nombre en la primera lista de la Asociación. También aparecen

probables parientes de Mariano Aguiló y Fuster, poeta y bibliófilo mallorquín o Manuel y Ramón de la Vega, que pudieran estar emparentados con el autor teatral madrileño Ricardo de la Vega.

Dentro del grupo de académicos se halla también al ilustre doctor GREGORIO MARAÑÓN. En las listas de socios de la AWM encontramos dos veces su nombre: el primero, residente en Lagasca nº8 y, el segundo, en el nº6 de la calle Villamejor. Gracias a un artículo publicado en el diario *Pueblo* en 1958²⁶, sabemos que Gregorio Marañón había vivido, antes de mudarse a la Castellana, en la calle del Marqués de Villamejor. En esta entrevista, el doctor Marañón nos cuenta también cómo él mismo fue “el fundador, con otras gentes jóvenes, de la Sociedad Wagneriana” y cómo, aún en 1911, era recibida la obra de Wagner: “Entonces Wagner era un modernista que no gustaba a la gente”²⁷. Gregorio Marañón, como casi todos los jóvenes e intelectuales del Madrid de entonces, acudía al *paraíso* del Teatro Real, a presenciar obras de Wagner: “Íbamos, no teníamos dinero para más, al gallinero del Real, y algunas veces, como claque. Varias veces nos llevaron a la Dirección General de Seguridad, por escándalo”²⁸.

También aparece el erudito e historiador ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, sobrino político de Emilio Arrieta, discípulo de Menéndez Pelayo y continuador de su obra, que en 1913, bajo el encargo de la Asociación madrileña, publicará un opúsculo que será muy celebrado en los círculos wagnerianos: *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española*²⁹.

²⁵ Julián Torresano Vázquez, *El principio comunista a través de los tiempos: curso esquemático de derecho social*. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923.

²⁶ El artículo citado corresponde al último capítulo de la entrevista realizada por Marino Gómez Santos al Gregorio Marañón (“El doctor Marañón cuenta su vida”) y publicada en la sección “Pequeña historia de grandes personajes” del madrileño diario *Pueblo* durante los días 17, 18, 19 y 20 de febrero de 1958; p. 13

²⁷ *ibid.*

²⁸ *ibid.*

²⁹ Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española; con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913.

3.3.3. Periodistas, críticos, editores y traductores

LUIS VILLALBA, crítico musical y musicólogo se inscribe en la primera lista de la Wagneriana. CARLOS BOSCH, crítico musical en *La Tribuna* y en *La Opinión*, es socio desde 1911 hasta 1913.

Por supuesto están presentes wagneristas madrileños impulsores de la Asociación, como JOAQUÍN FESSER o FÉLIX BORRELL. El primero, crítico de *El Correo* y de la *Revista Musical de Bilbao*, además de traductor de las obras wagnerianas (véase Cap. 4), se inscribe el día 20 de febrero de 1911. Félix Borrell, que ejerce la crítica musical en diarios influyentes como *Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia de España*, aparece en las listas junto a gran parte de su familia. Encontramos también al fundador (junto con Bravo y Milego) del diario *El Imparcia* y uno de los primeros accionistas de la Institución de Libre Enseñanza, EDUARDO GASSET,

Figuran también en esta extensa lista críticos y periodistas como MATEO HERNÁNDEZ BARROSO, que escribía para la *Revista Musical de Bilbao*, presente en ambas listas; JOSÉ JUAN CADENAS (1872-1947), redactor de *ABC*, *Nuevo Mundo*, *El Teatro*, *La Correspondencia de España* y corresponsal para este último periódico en París y en Berlín durante 1908, además de prolífico libretista, traductor de *La Walkyria* y empresario del Teatro Reina Victoria de Madrid; RICARDO BAEZA, periodista, ensayista y traductor e introductor de la obra de Ibsen, Joyce y Dostoievski en España; o el que bajo el pseudónimo de *Gil de Escalante* fuera responsable de las *Crónicas de Sociedad* del *ABC*, JUAN SPOTTORNO.

De entre los editores destaca el célebre FERNANDO FÉ, editor y librero de la emblemática librería de la Puerta del Sol; JOSÉ BLASS, propietario de la importante imprenta José Blass y Cía o Tipografía Blass y la familia de Felipe DUCAZCAL que falleció en 1891 y fue editor, además de empresario de teatros madrileños, personaje popular y revolucionario madrileño y fundador de el *Heraldo de Madrid*.

Además del citado Ricardo Baeza, encontramos a traductores como ANTOLÍN SAPELA y a parientes de N. Rodríguez de Celis que tradujo, junto con R. Cansinos, la *Guía*

Temática de Parsifal de Hans von Wolzogen (ver Bibliografía). También está presente el filólogo, editor y traductor ARTURO CUYÁS.

3.3.4. Políticos, aristocracia, comunidad alemana

Dentro del grupo de políticos, encontramos en primer lugar al intelectual y político JOAQUÍN SÁNCHEZ DE TOCA, hijo del célebre cirujano Melchor de Toca. Este intelectualizado político, que fue además jurisconsulto y sociólogo, desempeñó el cargo de Ministro de Agricultura, Industria y Comercio en 1900. Dos años más tarde, Silvela le nombra Ministro de Marina. Durante la presidencia de Maura (diciembre de 1903 a diciembre de 1904), ocupa la cartera de Gracia y Justicia. Acto seguido, presidirá el Consejo de Estado y, en 1907 será por segunda vez (la primera en 1899) alcalde de Madrid. Fue también profesor de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y desarrolló una amplia actividad intelectual, reflejada en sus numerosas publicaciones.

Además de Sánchez de Toca, encontramos a otros políticos que fueron en algún momento alcaldes de Madrid figuran como miembros de la AWM. NICOLÁS MARÍA RIVERO, fue alcalde de la ciudad entre octubre de 1868 y diciembre de 1870. LUIS MARICHALAR Y MONREAL, vizconde de EZA, ejercerá como alcalde entre el 2 de noviembre de 1913 y el 21 de julio de 1914.

El político y médico AMALIO GIMENO Y CABAÑAS, fue también socio de la Wagneriana a partir de 1913, así como los diplomáticos MANUEL LUIS DUPUY DE LOME y ANTONIO GONZÁLEZ HONTORIA.

Hallamos muchos personajes (muy conocidos en el Madrid del momento), pertenecientes a la nobleza, desde la MARQUESA DE ARGÜELLES hasta el BARÓN y a la BARONESA DEL CASTILLO DE CHIREL, pasando por el MARQUÉS DE FIGUEROA, los DUQUES DE LUNA, los DUQUES DE MEDINACELI, el CONDE DE PEÑAFLORIDA o los CONDES DE YUMURI.

La comunidad alemana de Madrid está bien representada. En primer lugar encontramos al propio cónsul alemán, ALBERTO AHLES, inscrito en 1912 en la Asociación. El director del *Deutsche Bank*, GUILLERMO ULLMANN fue también socio de la Wagneriana

desde 1911 hasta 1913. También están presentes miembros de la comunidad alemana conocidos en Madrid por su vinculación con los círculos de la alta sociedad madrileña: la célebre pareja formada por el erudito IGNACIO BAUER y su esposa de origen judío, la señora Bauer. Uno de los vocales de la Wagneriana, KUNO KOCHERTHALER y su familia aparecen en ambas listas, así como IDA y RICARDO TRAUMANN. Otros miembros de la colonia germana son: JOSÉ METZGER, EVA SCHUMANN, CARLOS WISSMANN, JOSÉ WEISBERGER, GASTÓN FRISCH, el DOCTOR HAASE, GUILLERMO HAUSCH, JORGE WALTER o ERNESTO ZEHNDER.

3.3.5. Ingenieros, médicos, fotógrafos

Ingenieros como JUAN NAVARRO REVERTER, LUIS ADARO o el célebre MIGUEL OTAMENDI, que iniciara en 1917 la construcción de la red metropolitana madrileña, figuran también en la lista de socios de junio de 1913.

De entre los médicos, destacan, además de los citados Amalio Gimeno Cabañas o Gregorio Marañón, EDUARDO BONILLA, JOSÉ GÓMEZ OCAÑA, FELIPE GIMÉNEZ ASÚA, JAIME NONELL, ADOLFO VARELA CASTRO o García Tapia. El prestigioso otorrinolaringólogo ANTONIO GARCÍA TAPIA (1875-1950) escribió, en 1905, con motivo del 100º aniversario del hermano de Pauline Viardot García y abuelo de María Malibrán, Manuel García (1805-1906), un estudio titulado *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto*³⁰, en el que analizaba el enfoque *científico* en la enseñanza del canto del célebre profesor³¹.

En el apartado de fotógrafos, hallamos a la célebre familia de fotógrafos RUIZ VERNACCI, representada por ENRIQUE Y JOAQUÍN, siendo este último el que comprara el *Archivo Laurent*.

³⁰ García Tapia, Antonio: *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto*. Madrid, Nicolás Moya, 1905.

³¹ La contribución de Manuel García al campo de la medicina y a la enseñanza del canto fue extensamente reconocida. Profesor de cantantes de la talla de Jenny Lindl o Johanna Wagner (sobrina del compositor), fue requerido por el propio Wagner en 1976 para preparar a los cantantes en el primer festival de Bayreuth,

3.3.6. Arquitectos

En las listas de la AWM constan numerosos e importantes arquitectos, autores de emblemáticos edificios: LUIS MARÍA CABELLO, LUIS DE LANDECHO, ANTONIO PALACIOS, VALENTÍN ROCA, ENRIQUE M^a REPULLÉS, EDUARDO REYNALS y JOSÉ YARNOZ.

La inclusión en las listas de los citados arquitectos resulta interesante pues, en primer lugar, relaciona por un lado la *europización* característica del diseño arquitectónico madrileño de principios de siglo con el interés surgido en el seno de la sociedad madrileña en general por la cultura europea, dentro de la cual se situaría el interés por la cultura germánica y, en concreto, por la música de Richard Wagner.

En segundo lugar, la inclusión de EDUARDO REYNALS y de VALENTÍN ROCA, sugiere el vínculo entre el *wagnerismo* latente en la capital y el movimiento *modernista* que, al igual que el simbolismo, se relaciona tradicionalmente con la estética wagneriana. La *moda modernista* arquitectónica del momento, apuntada por Navascués Palacio³², produjo una fuerte demanda durante el período 1902-1908, especialmente a partir de 1906: “A partir de este momento, el modernismo fue aceptado en Madrid tanto por la nobleza vieja y nueva aristocracia (...) como por la burguesía acomodada, profesiones liberales (...) y manifestaciones populares”³³. Como vimos en el capítulo 2, este período (1906-1908) coincide con los primeros resultados palpables de la política de prensa alemana, que se traducen en un mayor interés en Madrid por la cultura alemana y, por tanto de la obra wagneriana y que, a partir de 1908, con la presencia de Boceta y Calleja al frente del Teatro Real y la vuelta, un año después, del escenógrafo Amalio Fernández, contribuirán al fortalecimiento del último tramo del camino hacia la *apoteosis wagneriana* madrileña, que tendrá lugar en 1911.

El modernismo arquitectónico madrileño

invitación que García tuvo que rehusar por atender a otros compromisos. En 1882 recibe el título de Doctor Honoris Causa en Música de la Universidad de Königsberg.

³² Navascués Palacio, Pedro: “El Modernismo en Madrid” en: *Historia del Arte Hispánico*. Vol. V.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Ed. Alhambra 1979; pp. 109-114.

³³ Navascués Palacio, Pedro: op.cit.; p. 112.

Frente a la coherencia interna que presenta el modernismo catalán, Pedro Navascués Palacio³⁴ destaca el carácter *cosmopolita* del modernismo arquitectónico madrileño de comienzos del siglo XX e insiste en el error, cometido frecuentemente, de considerar el estilo madrileño como reflejo del catalán, afirmando que “en Madrid, el modernismo tendió a lenguajes más internacionales y, por tanto, más despersonalizados”³⁵, encontrándose en la capital soluciones que entroncan con los distintos *modernismos europeos*. Navascués llama la atención sobre el aspecto europeísta o internacional de la arquitectura madrileña, que queda plasmado por ser precisamente Madrid la ciudad elegida en el V Congreso Internacional de Arquitectos, que se celebrará en 1904 y se centrará en uno de los aspectos más importantes del momento: la validez del *Art Nouveau* como expresión arquitectónica. Madrid conocía ya en aquel momento “los primeros síntomas de un modernismo de origen europeo, no catalán, en edificios de gran envergadura”, como el *Palacio Longoria* (1902) de José Grases Riera, “pieza fundamental dentro del modernismo europeo”³⁶ y la *Casa Villamejor* (1902-04) de Manuel Medrano.

Entre los miembros de la Wagneriana destaca así la presencia de VALENTÍN ROCA, que construye en 1906 la casa de la duquesa Fernán Núñez y de EDUARDO REYNALS que proyectará, en este mismo año, otro importante edificio modernista: la *Casa Villaamil*, situada en el nº 6 de la Plaza Matute, encargada por el ingeniero Pérez Villaamil, nieto del gran pintor romántico, Genaro Pérez Villaamil. Este pequeño edificio de viviendas, con sus asimetrías, curvas suaves y formas vegetales, resultaba realmente novedoso en aquel momento, pues el *Palacio de Longoria* de Grases Riera, iniciado en 1902, se hallaba entonces aún en fase decorativa. La Casa Villaamil muestra su carácter europeísta por ser, según Navascués Palacios, clara beneficiaria de la estética del arquitecto belga VÍCTOR HORTA. Las huellas de la obra temprana de Horta en la Casa Villaamil (especialmente su relación con la *Maison Solvay* de Bruselas; 1895-1900) se manifiestan, principalmente, a través del empleo crudo del hierro, la composición vertical de portal y miradores volados,

³⁴ Navascués Palacio, Pedro: “Arquitectura” en: *Historia del Arte Hispánico. Vol v: Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, Ed. Alhambra 1979; pp.96-114.

³⁵ Navascués Palacio, Pedro: op.cit.; p. 110.

³⁶ Navascués Palacio, Pedro: op.cit.; p. 111.

la medida de las formas fluidas del *Art Nouveau*, la línea ondulada de los balcones corridos y la sobriedad general de la composición³⁷.

Huellas parisinas y vienesas

Encontramos también, entre los socios de la asociación madrileña, a otros arquitectos que se incluyen dentro de la nómina francesa (especialmente parisina), como LUIS DE LANDECHO, creador de las *viviendas de Alonso Martínez* (1900), LUIS M^a CABELLO Y LAPIEDRA o ENRIQUE REPULLÉS, que proyecta el *Museo Sorolla* (1911). Repullés muestra además su preocupación por el movimiento simbolista a través de la publicación de su trabajo titulado *El simbolismo en la arquitectura* (1898)³⁸.

Podemos también observar huellas del movimiento modernista o simbolista austríaco (*Jugendstil*) o, más concretamente, de la *Sezession* vienesa a través de otros dos miembros de la Asociación Wagneriana. Es el caso de JOSÉ YARNOZ, quien iniciaría el *Hotel Alfonso XII* (1920-25) terminado por el célebre ANTONIO PALACIOS, socio también de la Wagneriana. En este edificio sito en el nº 31 de la Gran Vía, como afirma Ramón Guerra de la Vega, “destacan las columnas, de sección poligonal, sujetas a la estructura portante por medio de fijaciones vistas, detalle muy utilizado en la *Secesión vienesa*”³⁹.

ANTONIO PALACIOS, por su parte, dotado de un estilo marcadamente personal, residente en el nº14 de la calle Colegiata según las listas de la Asociación, sería autor de numerosos y emblemáticos edificios madrileños, entre los que destacan el *Palacio de Comunicaciones* (1904), la *Casa Palazuelo* (1908), el edificio de la *Sud-América* (1913), las *viviendas en Marqués de Villamejor* (1914), la *Casa Matesanz* (1919) y el emblemático *Círculo de Bellas Artes* (1919).

³⁷ Navascués Palacios, Pedro: *ibidem*.

³⁸ Repullés y Vargas, Enrique: *El simbolismo en la arquitectura cristiana*. Madrid, s.n., 1898.

³⁹ Guerra de la Vega, Ramón: *Madrid. Guía de arquitectura 1900-1920*. Madrid, G. Vega, 1990; p.122.

3.3.7. Pintores

Llama poderosamente la atención, la nutrida presencia de pintores y personajes relacionados con el mundo de la pintura en las listas de la AWM. En primer lugar, encontramos al pintor wagneriano *por excelencia*, ROGELIO DE EGUSQUIZA que aparece, junto a Luigi Mancinelli y Siegfried Wagner, como Miembro de Honor de la Asociación Wagneriana. En segundo lugar, son miembros de la Wagneriana pintores importantes como AURELIANO BERUETE Y MORET, MANUEL BENEDITO, CECILIO PLÁ, RAMIRO LEZCANO, TOMÁS CAMPUZANO y AGUSTÍN LHARDY. En tercer lugar, encontramos a dos personajes más conocidos por su relación con la crítica y la composición musical, pero que cultivaron la pintura regularmente y fueron públicamente reconocidos por ello. Nos referimos a FÉLIX BORRELL y al bibliotecario de la Asociación, MANRIQUE DE LARA. También llama la atención la inclusión en las listas del célebre coleccionista JOSÉ DE LÁZARO GALIANO (y su esposa peruana PAULA FLORIDO), fundador de la revista *España Moderna* y Catedrático de Historia del Arte.

La vinculación del mundo de la pintura con el wagnerismo madrileño resulta especialmente interesante, por lo que consideramos conveniente observar este fenómeno más de cerca.

3.3.7.1. La pintura wagneriana en Madrid

La incidencia de la figura y la obra de Richard Wagner en el arte y, más concretamente en la pintura, es conocida. Obras como *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*¹ de Jordi Mota y María Infiesta muestran cómo la obra de Wagner ha sido fuente de inspiración de pintores, escultores y escenógrafos en el ámbito internacional, especialmente en el europeo. Dentro de España, han sido estudiadas las relaciones entre Wagner y la pintura, en la zona geográfica catalana (Francesc Pujols, Adrià Gual, A. Cirici Pellicer, J.J. Tharrats²). En el área madrileña, encontramos tan sólo una tesis inédita de

¹ Mota, Jordi e Infiesta, María (eds.): *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*. Tübingen, Grabert Verlag, 1995.

² v. Pujols, Francesc: “Wagner i Gaudí”; Cirici Pellicer, Alexandre: “Wagnerisme i Modernisme”; Tharrats, Joan-Josep: “Els ballets wagnerians de Salvador Dalí” en *Wagner i*

Patricia Carmena de la Cruz³ referida a la estética wagneriana en Madrid, centrada en el período cronológico que va de 1890 a 1915 que muestra la incidencia estética y filosófica wagneriana en los pintores vinculados a la capital, que induce a pensar que la materia del presente capítulo puede ser objeto de ulteriores investigaciones por parte de especialistas en arte. Como veremos, no parece existir tampoco ningún estudio serio y actualizado sobre la obra del pintor wagneriano español más relevante, el santanderino Rogelio de Egusquiza, que tanta importancia tuvo en los círculos wagnerianos españoles y, concretamente, en el área de Madrid.

Tertulias wagnerianas en Madrid. El *Círculo Lhardy*

Como apuntamos en el primer capítulo del presente trabajo, durante los últimos quince años del siglo XIX, se empiezan a formar en Madrid grupos de intelectuales que, atraídos por la figura de Richard Wagner, se reúnen bien para interpretar y escuchar música de Wagner o bien para estudiar, discutir y comentar aspectos relacionados con su obra. Es curioso constatar cómo en la mayoría de estas tertulias wagnerianas convergían artistas e intelectuales que compartían aficiones tanto musicales como pictóricas.

Tertulias wagnerianas ofrecidas por particulares

Conrado del Campo y Paulino Savirón

Dentro de este grupo, nos encontramos con la casa de los padres de Conrado del Campo y la casa de la madre del químico Paulino Savirón. Tanto el compositor, musicógrafo y pedagogo madrileño CONRADO DEL CAMPO (1878-1953) como el químico PAULINO SAVIRÓN (1865-1935) eran conocidos wagnerófilos madrileños y ofrecían sus casas familiares a sus amigos interesados por la música de Wagner para realizar en ellas tertulias en las que se deliberaba sobre la *nueva música* y el nuevo concepto dramático que llegaba

Catalunya. Antología de textos i gráfica sobre la influencia wagneriana a la nostra cultura. Barcelona, Edicions del COTAL, 1983.

³ Carmena de la Cruz, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915.* Tesis Doctoral Inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998

de Alemania. Socio fundador de la *Asociación Wagneriana* madrileña desde 1911, Conrado del Campo se caracterizará por su apasionada afición por la música germana y, en especial, por la figura y la obra de Richard Wagner, mostrándose en sus composiciones claras huellas del compositor alemán. Como solista de viola en el Teatro Real de la capital, participa en el estreno de obras wagnerianas como *El Ocaso de los Dioses* (1909) o *Tristán e Isolda* (1911) y contribuye, gracias a su afición a la orquestación wagneriana, al afianzamiento del sinfonismo en Madrid, impulsando al tiempo la música de cámara en la capital. Paulino Savirón fue Catedrático de Química Inorgánica de la Universidad de Zaragoza desde 1895, tras doctorarse en la Universidad Central de Madrid. Se educó musicalmente bajo la tutela de su tío el organista Pedro Caravantes y fue conocido en Madrid por su apasionada wagnerofilia.

Estudio de Mariano Benlliure y Agustín Lhardy

El escultor MARIANO BENLLIURE (1862-1947) y el pintor AGUSTÍN LHARDY (1848-1918) compartieron estudio en la calle Gorguera (ahora Núñez de Arce), celebrando también reuniones wagnerianas a las que acudían célebres wagnerianos, aficionados a la pintura, como Félix Borrell, Félix Arteta o Alejandro Saint-Aubin.

Estudio de Alejandro Saint-Aubin

El célebre crítico musical ALEJANDRO SAINT-AUBIN, ardiente wagnerófilo y pintor *wagneriano*, ofrecía también su estudio para celebrar tertulias o reuniones musicales a las que acudían pintores vinculados al movimiento wagneriano madrileño, como Agustín Lhardy o Cecilio Plá.

Rebotica de Félix Borrell

Los hermanos BORRELL, FÉLIX y JOSÉ, populares en Madrid como *los boticarios de Nuremberg* por ser al tiempo, farmacéuticos y wagnerófilos (amantes de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*), ofrecían también la

rebotica de su farmacia, situada en la Puerta del Sol, para celebrar reuniones wagnerianas.

Tertulias wagnerianas en cafés madrileños

Café Español

El Café Español, situado en el número 1 de la calle Carlos III, junto al Teatro Real, representaba, desde los años noventa del siglo XIX, un importante punto de acogida de los wagnerianos y *filarmónicos*. Los madrileños defensores de Wagner y de la música germana acudían allí tras las representaciones del Real. Asiduos al Café Español eran, como constata Carmena de la Cruz⁴, los siguientes wagnerianos: Félix Borrell, José Borrell, Telesforo de Aranzadi, Agustín Lhardy, Paulino Savirón, Miguel Gayarre, Francisco Salazar, Angel Gómez Rodulfo, Joaquín Caro, Arturo Castro, Carlos Torres, Joaquín Pena (cuando venía a Madrid), Manrique de Lara, Ramiro Lezcano y Antonio Peña y Goñi.

A todas estas reuniones acudía, desde 1890, el célebre director italiano, que tanto hiciera por la difusión de Wagner en Madrid: LUIGI MANCINELLI (1848-1921), que vivía entonces en el *Hotel de la Paz* de la Puerta del Sol, pero almorzaba y comía generalmente en el Café Español. El director italiano que con tanto éxito dirigirá el estreno en Madrid de *Tannhäuser* (en 1890) y de *Die Meistersinger von Nürnberg* (en 1893) llegó a ofrecer, para la realización de reuniones wagnerianas, su propio piso, que alquiló durante los dos últimos años en que vino a Madrid, y en el que residía acompañado de su esposa.

El Café Suizo

El Café Suizo era famoso, desde finales del siglo XIX, por la habitual presencia en el mismo de “una peña en la que preponderaban los médicos”⁵ en la que, según habla Santiago Ramón y Cajal, se discutía apasionadamente en torno a la filosofía alemana, concretamente en lo relativo a las teorías de dos de

⁴ Carmena de la Cruz, Patricia: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 189-1915*. Tesis doctoral inédita. Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras. Dpto. de Historia del Arte, 1998. Vol I; pp. 220-23.

⁵ Citado de: Espina, A: *Las tertulias de Madrid*. Ed. Alianza, Madrid 1995; pp. 235-236

los filósofos más vinculados a Wagner: Schopenhauer y Nietzsche. A. Espina relata cómo los wagnerianos “Pepe Botella y San Martín, los más filarmónicos de la reunión, riñeron descomunales a favor de Wagner, cuando en España no había más wagneristas que el regocijado Peña y Goñi”⁶.

El Café de los Nigrománticos

También el Café de los Nigrománticos, característico de la bohemia modernista del Madrid de principios de siglo, constituyó, desde los últimos diez años del siglo XIX hasta los dos primeros decenios del XX, un importante punto de encuentro de los wagnerianos madrileños y de los aficionados a la música filarmónica germana, donde se escuchaba a Beethoven y a Wagner. El *Heraldo de Madrid* refiere aún en 1918 la peculiar afición de este lugar hacia la “brumosa música del Norte”⁷.

Casa Lhardy: el Bayreuth madrileño

Pero sin duda el centro de tertulias wagnerianas más popular del Madrid de finales de siglo XIX y principios del XX, definido por el escritor y periodista Luis Araujo Costa como “el Bayreuth madrileño”⁸, fuese la trastienda de la célebre *Casa Lhardy*, en el número 8 de la Carrera de San Jerónimo (ver Lám. 1), a pocas manzanas del edificio que sería sede, a partir de 1911, en la Plaza de las Cortes nº4, de la Asociación Wagneriana de Madrid. El mismo Luis Araujo será, desde su creación en 1911, socio de la Wagneriana madrileña.

El heredero de este famoso restaurante inaugurado en 1839, Agustín Lhardy, era conocido en Madrid por sus aficiones pictóricas y musicales. Su casa acogió al propio Franz Liszt en su viaje a España, a Julián Gayarre o a Pablo Sarasate (del que fue amigo personal). Lhardy era conocido además por su wagnerofilia, contándose entre sus amigos más próximos, Félix Arteta o Félix Borrell. Por la trastienda de su célebre restaurante desfilaban músicos como Manrique de Lara, Rodrigo Soriano; críticos y musicólogos como

⁶ op.cit.; p.236

⁷ *Heraldo de Madrid*, 10 de octubre de 1918.

⁸ Araujo Costa, Luis: Prólogo a la *Biografía de Lhardy* de Julia Mérida. Madrid, Libros y Revistas, 1947; p. 9.

Cecilio Roda, Joaquín Fesser o Alejandro Saint-Aubin y pintores y escultores como Ramiro Lezcano o Mariano Benlliure⁹.

José Altabella, en su libro sobre la historia de este famoso restaurante, califica la trastienda de Lhardy y la rebotica de Borrell como “focos apasionados de exaltado wagnerismo” y refiere cómo la Casa Lhardy constituyó el núcleo *oficial* de las reuniones de los aficionados a la obra del compositor alemán en Madrid¹⁰, atrayendo a *ilustres* wagnerianos foráneos en sus visitas a Madrid, como Luigi Mancinelli, Joaquín Pena o Miguel Gayerre (antes de su prematura muerte en el mismo Madrid, en 1890). Es también importante mencionar cómo literatos madrileños mantuvieron benéficos contactos con algunos miembros del que denominamos *Círculo Lhardy*. Así, Benito Pérez Galdós compartía su afición musical con uno de sus grandes amigos, Manrique de Lara, y poseía en su estudio cuadros de paisajistas wagnerianos como Beruete y Lhardy, hecho que refleja Rogelio Villar en un artículo aparecido en *La Ilustración Española y Americana* de 1917¹¹ dedicado a Manrique de Lara. Federico Sopena refiere también las aficiones pictórico-musicales de Galdós en su libro *Arte y sociedad en Galdós*¹². Al igual que el despacho del Teatro Real de Luis París ostentaba un peculiar cuadro de Richard Wagner (v. Lám. 12), el retrato del compositor alemán presidía también el estudio de Pérez Galdós, como refiere José Pérez Vidal en su libro *Galdós, crítico musical*¹³.

Entre los componentes de este círculo madrileño destacan así, desde los últimos decenios del siglo XIX, músicos como Conrado del Campo y Telesforo de Aranzadi, críticos y musicólogos como Peña y Goñi, Cecilio Roda, Joaquín Fesser, los hermanos Félix y José Borrell, Alejandro Saint-Aubin, Manrique de Lara y Rodrigo Soriano, escultores como Mariano Benlliure y pintores como Rogelio de Egusquiza, Cecilio Plá y Agustín Lhardy.

⁹ Cfr. Mérida, *Biografía de Lhardy*. Madrid, Libros y Revistas, 1947; pp.102-106.

¹⁰ Altabella, José: *Panorama histórico de un restaurante romántico (1839-1978)*. Madrid, Edición del Restaurante Lhardy, Imprenta Ideal, 1985; pp. 131-133.

¹¹ Rogelio Villar: “Del Mundo del Arte. Músicos españoles. Manuel Manrique de Lara” en *La Ilustración Española y Americana*. 8 de febrero de 1917, pp.70-71

¹² Federico Sopena: *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid, 1970; pp.26-27

¹³ José Pérez Vidal: *Galdós, crítico musical*. Madrid, 1936; pp.208-211

Café Levante

A estas tertulias wagnerianas celebradas en los cafés madrileños desde finales del siglo XIX, habría que añadir la que tuvo lugar en el *Café Levante*, como da cuenta Ricardo Baroja en su libro *Gente del 98*¹⁴ donde se reunían, desde 1903 hasta 1916, los pintores, escultores o dibujantes “más modernos”, seguidores de la música y estética wagnerianas. Además del propio autor, destacan artistas como Lozano Sidro, Darío de Regoyos, Pablo Picasso, Romero de Torres, Miguel Nieto, Meifrén, Canals, Macho, Penagos, Arteta, García Lesmes, los dos Zubiaurre, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Mir, Mongrell, Gutiérrez Solana, Oroz, Moya del Pino, Vivanco, Casas, Ortells, Oinazo, Zuloaga, Rusiñol, Viladrich, Madariaga o el joven escultor que recibirá en 1913 el encargo de la AWM de realizar un monumento a Wagner: Julio Antonio.

Estética wagneriana

Vemos por tanto que no sólo los pintores profesionales asiduos al Café Levante y a las tertulias wagnerianas muestran interés por la música del compositor alemán, sino que la mayor parte de los *wagnerianos* citados reunidos alrededor del *círculo Lhardy* son, como el propio Agustín Lhardy, además de amantes de la música del compositor, pintores o aficionados a las artes plásticas, especialmente a la *pintura*. Incluso personajes habitualmente relacionados con el mundo de la música, como Manrique de Lara o Félix Borrell, se sienten vinculados y *llamados* a este arte, en sintonía con los pintores simbolistas wagnerianos, siendo públicamente reconocidos por ello.

La vinculación de pintores al fenómeno wagneriano madrileño resulta así especialmente interesante. Como indica Patricia Carmena de la Cruz, la afición de los pintores por la música parecía equivaler entonces a una especie de justificación divina de la *genialidad* y sirvió para *aureolar* a muchos pintores y artistas que llegaron a constituir el paradigma de la *modernidad* en el nuevo siglo¹⁵. Efectivamente, la idea schopenhaueriana de la supremacía de la

¹⁴ Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 85-90.

¹⁵ Carmena de la Cruz, Patricia. Cfr. Op.cit., Vol. I; p.34

música frente al resto de las artes, tan importante para la estética romántica germana de comienzos de siglo XIX, había llegado a Madrid con retraso pero con fuerza, introduciéndose hacia los años setenta de dicha centuria y calando en la capital a partir de los noventa, logrando que muchos artistas, fundamentalmente pintores, consideraran la afición musical como símbolo de *genialidad* artística. Así, pintores como Rusiñol, Joaquín Mir, Regoyos o Martín Rico además de pintar, tocaban la guitarra; García Rodríguez tocaba el órgano, Martínez Abades se interesaba por la música en general, Serafín Avendaño y Salvador Viniegra eran conocidos por su afición musical (siendo el salón familiar de este último en el que se iniciara Manuel de Falla¹⁶), y Echevarría, Egusquiza y Beruete visitaban Bayreuth, la *meca* del wagnerismo. Como informa Carmena de la Cruz, el caso más significativo de *locura musical* es la del pintor Casimiro Sainz (1853-1898), “pintor aficionado a la música, literatura y filosofía, cuya progresiva locura fue seguida muy de cerca por los medios de comunicación de la época”¹⁷. La prensa relacionaba precisamente la enfermedad mental de este wagneriano convencido desde 1876, con la mejora de su producción artística. Otro wagneriano y aficionado a la pintura, el polifacético Manuel Manrique de Lara, realiza un interesante comentario de la obra del autor, a raíz de la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1891, en el que anima al pintor a seguir trabajando: “¿Por qué privar a Sainz de que pinte teniéndole encerrado en la tristeza de un manicomio y privar al arte de las obras que pudiera producir sin la reclusión a que está ahora condenado?”¹⁸.

El wagnerismo en pintura va asociado en toda Europa al movimiento *simbolista*, término que en España convive con el concepto *modernista*. En los pintores españoles que analizamos a continuación, la influencia wagneriana se manifiesta bien por el uso explícito de los *motivos* wagnerianos, o bien por la huella de la *estética* del compositor. En el primero de los casos, los cuadros se centran en los personajes o escenas de las óperas wagnerianas, fundamentalmente del *Ring des Nibelungen*, de *Tristan und Isolde* y de

¹⁶ Germán Viniegra Guernica: *Un pintor gaditano en Europa: Salvador Viniegra y Lasso de la Vega*. Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz 1989; pp. 47-51

¹⁷ Patricia Carmena de la Cruz: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998; Vol I, p. 33.

Parsifal. En el segundo caso, la vinculación wagneriana se pone de manifiesto principalmente a través de la *pintura paisajística*: paisajes de la sierra madrileña inmersos en solemnidad mística o religiosa, que pretenden *trascender* la realidad y captar el *alma* de la naturaleza. Esta simbología, nacida en Alemania a principios del siglo XIX (principalmente a través de Caspar David Friedrich) no es bien recibida en España hasta el final de la centuria. Al igual que ocurre con la entrada de corrientes musicales, filosóficas y literarias alemanas, la pintura y, en general, la cultura germánica (que en España se denomina cultura *del Norte*) se relaciona en un primer momento con una visión del mundo *confusa, brumosa, nebulosa*, pero que a finales del XIX y, sobre todo, entrando en el siglo XX, es considerada para muchos como una nueva expresión de la *verdad* artística. Así, en 1865, Benito Pérez Galdós publica en el diario *La Nación* un artículo que hace referencia a la música alemana, cuyo público en España es escaso pero “escogido”, refiriéndose a “la belleza del Norte, siempre pudorosa y medio oculta entre esa niebla alemana, que no pueden penetrar todos los ojos...”¹⁹. Unos meses antes, el escritor Pedro Antonio de Alarcón llamaba también la atención en la prensa²⁰ sobre el escaso éxito que obtiene el cuadro titulado *La vuelta de las hadas al lago*, de Teófilo de la Puebla, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, que hace referencia a la mitología germánica y resulta incomprensible y confuso para la mayoría del público.

Este componente *místico* o *ánímico* en pintura, vinculado a la estética wagneriana y relacionado con el efecto que produce su música, se irá introduciendo lentamente en Madrid, pero ya a principios del siglo XX, observamos cómo los pintores de la capital dirigen su mirada *hacia el norte*, especialmente hacia la pintura del suizo Arnold Böcklin, al tiempo que *redescubren* (como ocurre en el resto de Europa y, especialmente en Alemania, a través de Julius Meier-Graefe) la trascendentalidad de la obra de Goya, El Greco y Velázquez. Así, a partir de 1900, la atención en las Exposiciones Nacionales se irá centrado en el aspecto *ánímico* o *musical* de la pintura y,

¹⁸ *Heraldo de Madrid*, 16 de mayo de 1891

¹⁹ *La Nación*, 3 de mayo de 1865.

²⁰ *El Museo Universal*, 1865; p.18. Citado de Carmena de la Cruz, Patricia: op.cit.

como veremos, los pintores wagnerianos madrileños serán premiados frecuentemente por sus obras.

ROGELIO DE EGUSQUIZA

Dentro de este grupo de pintores vinculados al wagnerismo madrileño, destaca en primer lugar la presencia de un personaje clave en la recepción estética wagneriana en España durante el último tercio del siglo XIX y comienzos del XX, razón por la que la Asociación Wagneriana madrileña decidiera nombrarle Socio de Honor en 1913. Se trata del pintor y grabador Rogelio de Egusquiza y Barrena, nacido en Santander en 1845, residente la mayor parte de su vida en París y fallecido en Madrid (casi al tiempo de la disolución de la Wagneriana), el 10 de febrero de 1915. Sus viajes a la capital parece que fueron constantes y, según Aureliano de Beruete, durante los últimos años de su vida, Egusquiza se traslada aún con mayor frecuencia a Madrid, “casi todos los años, dos o tres meses”²¹ residiendo en casa de su hermana Consuelo de Egusquiza quien, como podemos comprobar por su inclusión en las listas de la Asociación (bajo el nº1712, en las que figura como “viuda de Anduaga”), vivía en el número 45 de la madrileña calle Velázquez. En 1914, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Egusquiza se instala definitivamente en Madrid. El fallecimiento del pintor el 10 de febrero de 1915 en la capital coincidirá cronológicamente con la disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid, ciudad a la que estuvo siempre unido, no sólo por sus vínculos familiares, sino por su relación permanente con pintores madrileños, sobre los que ejercerá un decisivo influjo relacionado con su fascinación por la obra de Wagner.

Llama poderosamente la atención el hecho de que el pintor santanderino no haya sido apenas materia de investigación. La escasa bibliografía encontrada se centra en el libro que, en 1918, redacta su amigo y pintor Aureliano Beruete y Moret²². Sonia Blanco Grassa, autora, al parecer, de una Memoria de Licenciatura titulada *Aproximación a la vida y obra de D. Rogelio de Egusquiza, c. 1983-84*²³, publica en 1983 un artículo que recuerda el injusto

²¹ Beruete y Moret, Aureliano: *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*. Madrid, Blass y Cía, 1918.

²² Beruete y Moret, Aureliano: op. cit.

²³ cfr. Carmena de la Cruz, op.cit.: p. 180

olvido bibliográfico del pintor cántabro, bajo el título “Un pintor cántabro injustamente olvidado: Rogelio de Egusquiza”²⁴. No nos ha sido posible acceder a la citada Memoria, pero sí a otra Memoria de Licenciatura más reciente, presentada en Francia (en la Universidad de Toulouse-Le Mirail) por María Ángeles Lobera Vizcaino en septiembre de 2000 bajo el título *Richard Wagner (1813-1983) et Rogelio d'Egusquiza (1845-1915): Correspondances des arts*²⁵ que hace referencia, como su título indica, a las profundas huellas wagnerianas en la obra del pintor. Salvador Carretero y Diego Bedia realizan unas prolijas e interesantes “Anotaciones biográficas, bibliográficas y artísticas” de Egusquiza en el catálogo de la exposición que sobre el artista tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Santander en 1995²⁶, en las que reúnen el escaso material disponible y reflejan minuciosamente el estado de la investigación relativo al pintor.

En su acercamiento biográfico, Aureliano Beruete describe cómo “el temperamento” de Egusquiza y su “competencia musical”, le “arrastraron” hacia la filosofía y el arte alemanes. Como amigo personal del pintor, Beruete pone en boca del pintor las siguientes palabras:

Por mi afición a la música y a la literatura, llegué a las obras de R. Wagner y de éstas a la filosofía de A. Schopenhauer, allá por el año 1876. Siguiendo las enseñanzas de este gran filósofo, decidí *vivir para la pintura y no de la pintura*, rompiendo así definitivamente con las modas y las corrientes del mal gusto del gran público, siempre ignorante²⁷.

Su admiración por Wagner le llevó ya en 1879 a visitar en Bayreuth al idolatrado compositor germano. La impresión que le causó Wagner fue tal que, según Beruete, esta visita cambió su vida “de manera radical”²⁸. A partir de

²⁴ Blanco Grassa, Sonia: “Un pintor cántabro injustamente olvidado: Rogelio de Egusquiza” en *Revista de Santander para la familia montañesa*, Santander, 1983 (cit. de Carmena de la Cruz: op.cit. p. 180)

²⁵ Lobera Vizcaino, M^a Ángeles: Memoria de Licenciatura dirigida por Marie-Bernardette Fantin-Epstein. Université de Toulouse-Le Mirail. U.F.R. de Lettres, Philosophie et Musique, 2000.

²⁶ *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Catálogo de la exposición dedicada al pintor, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995 en el Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1995.

²⁷ Beruete y Moret, Aureliano de: op.cit.; p. 14.

²⁸ Beruete y Moret, Aureliano de: op.cit.; p. 15.

1882 y hasta 1896 visitaría ininterrumpidamente, cada año, la *meca* del wagnerismo. En septiembre de 1880, Egusquiza realiza una segunda visita personal a Wagner en Venecia y, en 1881, una tercera en Berlín. Su cuarta y última visita al maestro tuvo lugar en 1882 en Bayreuth, donde asistió a la representación de *Parsifal* (junto a Joaquim Marsillach, el profesor de piano Aranda, el músico Anselm Barba y su discípulo Baixas), hecho que marcó profundamente su trayectoria pictórica. Su amigo y discípulo, el pintor Mariano Fortuny y Madrazo (que, como es sabido, presenta también en su obra una marcada huella wagneriana), anotó al respecto:

Nuestro amigo Egusquiza como pintor y como músico quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Sólo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras²⁹.

A partir de su *experiencia parsifaliana*, Egusquiza decide consagrarse por completo al arte, cambiando radicalmente de vida, tratando de encontrar, a través de la austeridad y la soledad, la *pureza* y *espiritualidad* necesarias para plasmar, a través de la pintura, la síntesis dramática wagneriana. Según Carretero Rebés y Bedia Casanueva, es a partir de este momento, cuando se puede afirmar que “Egusquiza constituye toda una excepción en el panorama plástico español, uno de los pocos que, poderosamente, se introduce en el más auténtico simbolismo europeo, vivido *in situ*, directa y contemporáneamente”³⁰. En 1891 traba contacto con Josephin Péladan, creador de la *Orden de la Rosa+Cruz* quien, basándose en una tradición derivada del ocultismo medieval, organizará Salones artísticos y estéticos, en los que participarán, junto a Egusquiza, los principales pintores del simbolismo europeo.

De aquella época, en la que el pintor residía fundamentalmente en París, encerrado en su residencia de la Rue Copernic, datan sus obras wagnerianas más importantes. Egusquiza realizó óleos, aguafuertes, dibujos y un busto en

²⁹ Apuntes del cuaderno inédito *Descriptions et illustrations*, citado por Fuso, S. y Mescola, S.: “Entorno y dimensión de Mariano Fortuny Madrazo” en *El Fortuny de Venecia*. Exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid. Madrid, 1984; p. 21.

³⁰ Carretero Rebés, Salvador y Bedia Casanueva, Diego: op.cit.; p. 43.

bronce a cera perdida (1892; v. Lám. 66) del compositor. Dentro de los óleos, destacan cinco referidos a *Parsifal* (como *Kundry*, 1906, v. Lám. 70, o *Parsifal*, 1910, v. Lám. 72), dos sobre *Tristan und Isolde* (*La vida*, 1912 y *La muerte*, 1910; v. Láms. 67 y 69) y dos sobre *Der Ring der Nibelungen* (como el retrato de *Brünnhilde*, de 1906, ver Lám. 71). Realizó también numerosos grabados wagnerianos, entre los que se encuentran uno sobre *Tristan und Isolde* y ocho relativos a *Parsifal*.

Egusquiza había recibido, con motivo de su primera entrevista con Wagner, el 18 de junio de 1881, el encargo de realizar un retrato del compositor. Este primer retrato no gustó lo suficiente al músico, como queda reflejado en los diarios de su esposa, Cosima Wagner³¹. En su último encuentro, en julio de 1882, el pintor recibe el nuevo encargo de realizar un aguafuerte a partir de una fotografía que el propio Wagner le ofrece³², trabajo que Egusquiza acepta gustoso. Siete meses después, con motivo de la muerte del compositor, acaecida el 13 de febrero de 1883, el pintor envía a Cosima Wagner desde Múnich, donde se encontraba en ese momento exponiendo, el aguafuerte con el retrato *definitivo* de Wagner (ver Lám. 4). Este retrato alcanzó enseguida celebridad en toda Europa. Aureliano Beruete y Moret señala en la obra dedicada a su amigo Egusquiza, cómo las pruebas fueron vendidas por 19 francos a sus intermediarios, quienes las revendieron por 70.000³³, y Juan Pérez de Guzmán señala, en un artículo aparecido en *La Ilustración Española y Americana* en 1903, cómo su reproducción se utilizaba para la ilustración de muchas de sus obras musicales³⁴.

Además del retrato del compositor, Egusquiza también grabó los retratos de Schopenhauer y de Luis II de Baviera (ver Láms. 74 y 75). Estos tres grabados, junto con el del *Santo Grial* y los de Goya y Calderón, fueron premiados con una medalla de plata al presentarse en la Exposición Universal de París, en el año 1900.

Egusquiza fue, junto con el Dr. Letamendi, uno de los pocos amigos personales que Richard Wagner tuvo en España. Letamendi y Egusquiza

³¹ Wagner, Cosima: *Die Tagebücher (1869-1883)*: edición de Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack, Múnich-Zúrich, 1976; tomo 4; p. 750.

³² Se trata de la fotografía que realizó el fotógrafo Franz Hanstaengel en 1871.

³³ Beruete, Aureliano de: op.cit. p.25

fueron también los únicos colaboradores españoles de la célebre revista, fundada por el propio Wagner, *Bayreuther Blätter*. En 1884, con motivo de la muerte del compositor, se publica un número especial, en la que el propio Egusquiza publica un artículo relativo a la *iluminación escénica*: “Über die Beleuchtung der Bühne”³⁵. En dicho escrito, el pintor muestra, en analogía con Wagner, su preocupación por la luz sobre escena y refiere la necesidad de suprimir la iluminación inferior, concretamente la luz de candilejas, a favor de una única iluminación superior, más “espiritual” y más acorde con la obra wagneriana. Este nuevo tratamiento de la luz quedará reflejado en sus propios cuadros.

La figura de Egusquiza sirvió de *guía espiritual* a los pintores madrileños wagnerianos del momento, proporcionándoles, con su *simbolismo wagneriano*, una nueva pauta estética y técnica, conocida en gran parte de Europa (especialmente en París), pero casi desconocida en España en el momento en el que Egusquiza comienza su producción wagneriana, esto es, en los años ochenta del siglo XIX.

Así, Egusquiza aparece como *mediador* clave en la difusión de la música y de la estética wagneriana en Madrid. Como personaje cultivado, polifacético y europeísta (Beruete menciona sus numerosos viajes y el hecho de haber “recorrido y visitado casi todos los museos de arte de Europa”), su irradiación entre los pintores e intelectuales madrileños parece evidente.

En julio de 1899, durante la *peregrinación* a Bayreuth del grupo de españoles ya citado (a la que acuden entre otros, los hermanos Félix y José Borrell o los músicos Arrieta, Chapí, Vázquez y Arín), Egusquiza facilita la entrada a los “boticarios de Nuremberg” (Félix y José Borrell) al domicilio del propio Wagner y les ofrece además información acerca de la creciente celebridad de las representaciones del *Tannhäuser*. Félix Borrell, a raíz de los encuentros con Egusquiza y la visita a Bayreuth, publicará en las páginas del *Heraldo de Madrid*³⁶, bajo el seudónimo de F. BLEU, en 1892, el relato del viaje, con la descripción de la casa del músico, del teatro y de las

³⁴ *La Ilustración Española y Americana*: “Los retratos y obras al aguafuerte del pintor y grabador español D. Rogelio de Egusquiza” en, nº XLV, diciembre de 1903, p. 343.

³⁵ *Bayreuther Blätter*, junio de 1885; pp. 183-186. Artículo fechado por Egusquiza en París el 20 de diciembre de 1884.

representaciones. Estos artículos constituirán una importante aportación a la difusión de Wagner en la capital e incitarán a otros artistas, como constata Carmena de la Cruz³⁷ a emprender el viaje a la *meca del wagnerismo*.

Es el caso de los pintores MARIANO FORTUNY Y MADRAZO, RICARDO MADRAZO o AURELIANO DE BERUETE, todos ellos relacionados directamente con Rogelio de Egusquiza. Los tres conocieron la obra de Wagner a través de Egusquiza. La abundantísima utilización de motivos wagnerianos en la obra de Mariano Fortuny³⁸ tiene que ver con el conocimiento que trabó con Egusquiza en Roma. Una de estas obras, *Las muchachas-flor*, es premiada en la Exposición Internacional de Munich en 1896. Su obra *Siegmund y Sieglinde* (1928; v. Lám. 68), en clara analogía con el óleo egusquiziano *Tristán e Iseo* (*La muerte*) (1910; v. Lám. 69) y con la obra de Francisco Toda y Nuño *Sigmundo y Siglinda*, presentado a la Exposición Nacional de 1906, se convertirá en una de sus obras más populares. Su preocupación por la *luz* le llega también a través de Egusquiza. Fortuny se convertirá en un especialista en la técnica de la iluminación escénica, llegando a diseñar el vestuario para el personaje femenino de *Parsifal*, Kundry, en los Festivales de Bayreuth de 1911.

En 1910, Ricardo Blasco publica un artículo en *La Ilustración Española y Americana* bajo el título “Los Salones de París. Los artistas españoles”, en el que ensalza la figura de Egusquiza como *pintor-músico* y su serie de grandes cuadros wagnerianos, cuya muestra más reciente, en el momento de escribir el artículo, es su óleo *Parsifal* (ver Lám. 72):

Rogelio de Egusquiza ha consagrado la mayor y mejor parte de su vida artística y de su obra a Ricardo Wagner. Dudo que haya nadie que más hondamente haya penetrado, que mejor conozca, la obra colosal del maestro de Bayreuth. Egusquiza, no sólo leyó sus poemas, ni se contentó con ser uno de los más fervientes peregrinos de aquel santuario alemán donde, gracias a la munificencia de un Príncipe, pudo y puede rendirse culto a la música wagneriana, sino

³⁶ *Heraldo de Madrid*; la serie “Bayreuth” se publica en los números siguientes: 645, 647, 649, 651, 653, 655, 657 (8, 10, 12, 14, 16, 18 y 20 agosto de 1892, respectivamente)

³⁷ Carmena de la Cruz, Patricia: op.cit; pp. 210-211.

³⁸ Entre sus obras wagnerianas más importantes destacan: *Las Hijas del Rhin*, *Siegmund y Siglinde*, *Mime esconde el tesoro*, *Mime forjando la espada*, *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (esbozos), *Parsifal*, *Alegoría a Parsifal*, *Kundry se ríe de Cristo llevando la Cruz*, *Las Muchachas-flor*, *Parsifal en oración*, *Camino del Graal* o *La Torre de Klingsor*. También realiza una escultura dedicada a la ópera *Siegfried*, titulada *Siegmund y Siglinde*.

que, músico notable como insigne pintor, llegó a la perfección interpretando al piano y al órgano las obras de Wagner.

La serie de cuadros, que termina dignamente el *Parsifal* expuesto este año en la *Nationale*, en que Egusquiza ha tratado, y, a mi juicio, conseguido interpretar plásticamente los poemas wagnerianos, fue acompañada en su inspiración y en su ejecución por una devotísima y sentida interpretación musical a que en las soledades de su estudio se entregaba el artista; al cual debemos envidiar las sublimes sensaciones que en tales momentos hubo de sentir, como debemos agradecerle, con el homenaje de nuestro elogio, el habernos así dado el placer de admirar en *Salones* anteriores, como ahora en su *Parsifal*, todos los cuadros de su serie wagneriana³⁹.

El pintor donó a la Biblioteca Nacional las obras completas de Wagner y de Schopenhauer. También poseía las partituras de orquesta de todas las obras wagnerianas y una serie completa de copias manuscritas realizadas bajo la dirección de Lamoureux, a expensas del propio Egusquiza, que donó al Conservatorio madrileño, aunque una de ellas la hemos podido encontrar en la Biblioteca Nacional, dentro del inventario correspondiente a la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid: la transcripción para piano a cuatro manos y voz de *Tristan und Isolde*, realizada en 1894.

La obra de Egusquiza fue principalmente difundida en Madrid a través del que sería, de 1911 a 1914, uno de los vocales de la AWM, su amigo Aureliano de Beruete y Moret, quien en 1918 publicaría su obra, anteriormente citada, *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*.

AURELIANO DE BERUETE

El madrileño Aureliano Beruete y Moret (1845-1922), hijo del también pintor Aureliano Beruete, amigo personal de Rogelio de Egusquiza y vocal de la Asociación Wagneriana madrileña, viajó por toda España y por Europa, sin olvidar Bayreuth, la *meca* del wagnerismo, pintando paisajes en cada una de sus visitas. Si bien Gaya Nuño le definía en 1966 como “el gran patriarca del impresionismo español”⁴⁰, Carmena de la Cruz destaca en su tesis⁴¹, su relación con la estética wagneriana y el simbolismo en el que se hallan inmersos muchos de sus paisajes. Fue premiado en Madrid en las Exposiciones

³⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1910, n° 28, p.103.

⁴⁰ Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del siglo XIX*, Vol. 19 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1966.

⁴¹ Carmena de la Cruz, Patricia: op. cit.

generales de Bellas Artes de 1878, 1881, 1901 y 1904. Fue miembro del jurado en las Exposiciones de París de 1890 y de 1900, en la que fuera premiado el Egusquiza. Es probablemente su contacto con Egusquiza y su estancia en París lo que provocó su admiración por Wagner, hecho que confirmaría una vez más la recepción wagneriana en España a través de Francia, concretamente a través del foco parisino.

Además de su obra dedicada a Egusquiza, anteriormente citada, Beruete escribe numerosos libros que tratan de rescatar y revalorizar pintores entonces olvidados. Su monografía sobre Velázquez, prologada por su maestro Léon Bonnat, que sigue hoy siendo básica para los historiadores de arte, fue editada en francés en París en 1898, y sería traducida al alemán en 1909 por el prestigioso especialista en Goya, Valerian von Loga⁴², contribuyendo así a la recepción de Velázquez en los países germánicos.

TOMÁS CAMPUZANO

Tomás Campuzano y Aguirre, pintor y grabador nacido en Santander en 1857 y fallecido en Madrid (Becerril de la Sierra) en 1934, fue socio de la Wagneriana madrileña desde sus comienzos hasta su disolución. En 1911, año en el que se inscribió en la recién fundada asociación, administraba la Calcografía Nacional. Fue corresponsal de la *Ilustración Española y Americana* y su obra se vincula a Madrid por sus célebres paisajes de la Sierra madrileña, como *La Maliciosa (Sierra de Guadarrama)*, definidos como simbolistas y beneficiarios de la estética wagneriana⁴³.

CECILIO PLÁ

Socio de la Wagneriana madrileña y visitante español de Bayreuth, el pintor Cecilio Plá (Valencia 1866- Madrid 1934) muestra en su obra, a pesar de

⁴² Beruete, Aureliano de: *Velázquez*. Edición y traducción al alemán a cargo de VALERIAN VON LOGA. Con un prólogo de Léon Bonnat. Berlin, Photographische Gesellschaft, 1909. Valerian von Loga publicó también numerosas obras dedicadas a la pintura española, contribuyendo así al conocimiento de la pintura española en Alemania. Cabe destacar, además de la obra citada, los volúmenes dedicados a Goya, como *Francisco de Goya* (Berlín, Fischer Wittig, 1903), *Goya's seltene Radierungen und Lithographien* (Leipzig, Poeschel&Treppe, 1907) y o la dedicada a la pintura española de los siglos XIV a XVII: *Die Malerei in Spanien vom 14. bis zum 18. Jahrhundert* (Berlín/Leipzig, Fischer Wittig, 1923).

⁴³ Patricia Carmena de la Cruz: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998; Vol I, p. 431

ser un pintor fundamentalmente figurativo, un claro simbolismo wagneriano. Sus paisajes *Crepúsculo* o *Canalillo del Lozoya*, impregnados de majestad religiosa, son buena muestra de ello. Plá compartió la afición familiar por la música, tocando el armónium con soltura. Saint-Aubin, desde el *Heraldo de Madrid*, relata cómo la música de Wagner inspiraba su obra:

En los momentos de reposo para el modelo, el maestro se encaminaba derecho a Bayreuth y a los más sabrosos coloquios con Wagner, por virtud de un armónium que comienza a manejar casi regularmente (...) En otoño admiraremos el resultado de estas encerronas en los cuadros que aparecerán descubriendo el espíritu soñador y el enamoramiento que por todas las elegancias artísticas siente Cecilio Plá⁴⁴.

No habría que esperar al otoño para admirar los frutos de dicha *encerrona*, pues ya en agosto de 1900, Plá termina su cuadro *La Walkyria*, en el que representa el último acto de esta ópera estrenada en el Real el año anterior, el 19 de enero de 1899. Carmena de la Cruz resalta la importancia del efecto de las tonalidades rojizas, asociadas con la pasión despertada por la música wagneriana, escogidas por Plá para este trepidante final envuelto en fuego.

Obtiene numerosas condecoraciones en las Exposiciones Nacionales de 1899, 1904 y 1912 y la Primera Medalla en la correspondiente a 1901. Su preocupación por la luz, que comparte con Egusquiza, los Fortuny y Beruete, se manifiesta paulatinamente en su obra, calificándose, a partir de 1895, como inserta en la corriente del *luminismo* propia de los pintores modernistas y simbolistas⁴⁵.

AGUSTÍN LHARDY Y FÉLIX BORRELL: paisajistas de la Sierra madrileña

El pintor AGUSTÍN LHARDY nace en Madrid el 20 de agosto de 1847⁴⁶ y muere un año después de la disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid, de la que será socio desde su creación en 1911. En las listas de la misma podemos confirmar su residencia en la Carrera de San Jerónimo, nº6.

⁴⁴ *Heraldo de Madrid*, 11 de julio de 1900

⁴⁵ Arnáiz, J.M. et. al.: *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid, Ed. Antiquaria, 1992.

⁴⁶ Altabella, José: *Panorama histórico de un restaurante romántico: 1839-1978*. Madrid, Imprenta Ideal, 1985. El autor sitúa en su libro el nacimiento de Lhardy en 1847 y no en 1852, “como dicen la mayoría de las biografías conocidas” (p.31)

Hijo de Emilio Lhardy (cuyo verdadero nombre debió ser Emilio Huguenin Dubois⁴⁷), fundador, en 1839, del restaurante *Lhardy*, pasaría a hacerse cargo del mismo tras la muerte de su padre, en 1887. A partir de los años 90, el célebre restaurante *Lhardy* se convertirá, como expusimos anteriormente, en el lugar de encuentro favorito de los wagnerianos madrileños. Ya en 1889, Lhardy se une a la colonia estival de pintores que se reunía en verano en las montañas de Asturias (en San Esteban de Pravia) y que agrupaba a artistas e intelectuales unidos, entre otras cosas, por la admiración por Richard Wagner. En este grupo se encontraban pintores wagnerófilos como Cecilio Plá o Tomás Campuzano o músicos que destacarán en Madrid por su labor difusora en pro de la obra del compositor alemán, como Enrique Fernández Arbós.

Agustín Lhardy estudió en la madrileña Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, bajo la dirección del paisajista y aguafortista belga, Carlos Haes, que a su vez fue también maestro de otros pintores *wagnerianos* madrileños, como Aureliano de Beruete o Casimiro Sainz. A partir de 1847, Lhardy acudirá a diversas exposiciones, obteniendo numerosos premios, como las medallas recibidas en las Exposiciones Nacionales de 1878, 1890, 1901, 1904 y 1912 (en esta última obtendrá una medalla de oro como grabador).

Lhardy se especializó en paisajes madrileños, depositarios de la estética simbolista wagneriana. Patricia Carmena de la Cruz destaca “sus paisajes bellos y decorativos”, en los que utilizaba frecuentemente la técnica del pastel, “con temas de floraciones y relajantes paisajes”. Según de la Cruz, la intención de Lhardy era “capturar el *alma* del paisaje”⁴⁸, lo que le llevó a utilizar (al igual que a Rogelio de Egusquiza) la técnica del aguafuerte, en auge a final del siglo XIX, por su valor simbólico y expresivo.

Como recoge el diario *El Imparcial*⁴⁹, en junio de 1911, una vez creada la Asociación Wagneriana de Madrid, se celebra en el nº 7 y 9 de la Carrera de San Jerónimo, es decir, enfrente del domicilio de Lhardy, una exposición conjunta de éste último y Borrell, en la que Lhardy presenta unos treinta cuadros, destacándose los titulados *Invernadero del Retiro*, *Un hórreo en*

⁴⁷ Altabella, José: op.cit; p. 9.

⁴⁸ Patricia Carmena de la Cruz: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998; Vol. II; p.433.

⁴⁹ *El Imparcial*, 12 de junio de 1911

Asturias, Inundación del Sena, Primavera, La Torre de las Damas o Manzanos en Flor. El *Heraldo de Madrid*⁵⁰ realiza también una crónica a esta exposición, publicando la fotografía del cuadro de Lhardy titulado *Embocadura del Nalón*. Este mismo diario referirá el 2 de junio el éxito obtenido con esta exposición (anunciando su cierre para el 13 de julio), con la que los artistas han obtenido grandes ganancias por sus ventas, y publica la fotografía del *Huerto de los Frailes en El Escorial* de Félix Borrell.

Al igual que Lhardy, el wagneriano FÉLIX BORRELL figura entre los paisajistas de la Sierra madrileña, inspirándose en la música descriptiva de Wagner, especialmente en *Der Ring der Nibelungen*. Según Patricia Carmena de la Cruz, Borrell fue conocido como “el paisajista *escorialense*” por la usual presencia de paisajes cercanos a El Escorial en las Exposiciones Nacionales, a las que Borrell se presentaría habitualmente desde 1901. Obtiene, entre otros premios, la Tercera Medalla en las Exposiciones de Bellas Artes de 1901 y de 1910 y, ese mismo año, la Medalla de Bronce en la Exposición Internacional de Panamá⁵¹. Carmena caracteriza los paisajes de Borrell por un “recogimiento religioso de la sierra”⁵² propio de los simbolistas del paisaje madrileño, acorde con el *misticismo panteísta* relacionado con la estética wagneriana. Félix Borrell acudió a las conferencias celebradas en la Institución Libre de Enseñanza y leídas por el polifacético Gabriel Rodríguez, que en 1877 abría una serie de ocho ponencias dedicadas a la naturaleza de la música, donde pone en conocimiento de muchos la importancia asumida en el momento por el drama musical wagneriano⁵³.

Dentro de la preocupación por trascender la apariencia objetiva del paisaje y mostrar el *alma* del mismo, los pintores madrileños elegían como lugares adecuados la Sierra de Guadarrama, el Monasterio de El Paular y el Monasterio de El Escorial:

(...) Beruete y Lhardy recogieron con frecuencia estos escenarios en sus cuadros, pero fue sobre todo Félix Borrell (que desde 1901

⁵⁰ *Heraldo de Madrid*, 27 de mayo de 1911

⁵¹ *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Vol. 2. Madrid, Forum Arts, 1994.

⁵² Patricia Carmena de la Cruz: *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid, 1890-1915*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998; Vol. II; p.433.

⁵³ cfr. Carmena de la Cruz: op.cit.; p. 418.

presentaba a las Exposiciones Nacionales distintas vistas del Monasterio escurialense y de su entorno), en los que la grandiosa mole de piedra servía para retomar el sentido ascético y puro de la Naturaleza en los que quedaba inserto. También el segoviano Monasterio de El Pualar, sumó a su paisaje el de las románticas leyendas que hacían de él un enclave ligado a las historias de la orden del Temple, cuyos tesoros se ocultaban en la Sierra custodiados por sus caballeros fantasmas⁵⁴.

Ortega y Gasset, recordando su formación alemana en la Universidad de Marburgo a partir de 1906, que tanto marcó su trayectoria profesional y personal, relaciona esta ciudad con El Escorial como si, a pesar de tratarse de paisajes opuestos, el monasterio escurialense guardara de alguna manera la *esencia* germana. Así, en 1915, afirmará:

Por circunstancias personales yo no podré mirar nunca el paisaje del Escorial sin que vagamente, como la filigrana de una tela, entrevea el paisaje de otro pueblo remoto y el más opuesto al Escorial que quepa imaginar (...). Ese pueblo es Marburgo, de la ribera del Lahn⁵⁵.

La fascinación que también despertaba *El Monasterio de Piedra* (Nuévalos, Zaragoza) no sólo en la pintura de Félix Borrell, sino en general entre los wagneristas españoles, resulta especialmente interesante pues, como veremos más adelante, en dicho lugar, la Asociación Wagneriana de Barcelona lanzará un ambicioso proyecto a comienzos de 1912, que la Wagneriana madrileña acogerá con auténtico entusiasmo. Ambas asociaciones se esforzarán por conseguir realizar el *sueño* de representar en dicho monasterio, la última ópera de Wagner, *Parsifal*, y convertirlo en lugar de *peregrinaje* wagneriano, a modo de un *Bayreuth español*. El Monasterio de Piedra representaba para los wagneristas españoles la fusión del arte *natural* con el arte religioso que podría servir de *teatro de la naturaleza*, en consonancia con la idea wagneriana de arte total.

MANRIQUE DE LARA

Uno de los cinco socios de la Asociación que formaba la comisión que debía viajar al Monasterio de Piedra para estudiar el citado proyecto, fue el

⁵⁴ Carmena de la Cruz: op.cit; p.435

⁵⁵ Ortega y Gasset: *Obras completas*. Vol. II; pp. 558-559. Citado de Chamizo Domínguez, P.J.: *Ortega y la cultura española*. Madrid, Cincel, 1985.

bibliotecario de la Wagneriana e impulsor del wagnerismo madrileño, Manuel Manrique de Lara (1863-1929) que, además de músico, crítico de arte y marino, era también uno de los pintores más aficionados a los paisajes *modernos*, mostrando especial interés en la Sierra madrileña próxima a Segovia. Manrique de Lara simultaneó los estudios de música con los de pintura en el estudio madrileño de Luis Sáinz, donde conocería no sólo a Ruperto Chapí, sino también al pintor sueco A. Zorn.

En los archivos *Manrique de Lara* de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional encontramos en la caja “Manuscritos nº15” un curioso retrato de Wagner esbozado entre pentagramas (se trata probablemente de una partita de violonchelo) que muestra esa doble afición pictórico-musical de un interesante personaje que destacó siempre por su polifacética y competente personalidad artística e intelectual (Lám. 76).

Fue asiduo de las Exposiciones Nacionales, entre las que figura ocasionalmente junto a su hermano Francisco, paisajista también de la Sierra madrileña. En 1895, Manuel presenta un *Paisaje*; en 1904, un *Retrato de la Srta. Dña N.M. de Lara*, otro *Paisaje* y dos retratos más en la Exposición Nacional de 1915⁵⁶.

⁵⁶ Carmena de la Cruz, P.: op. cit.; p.454



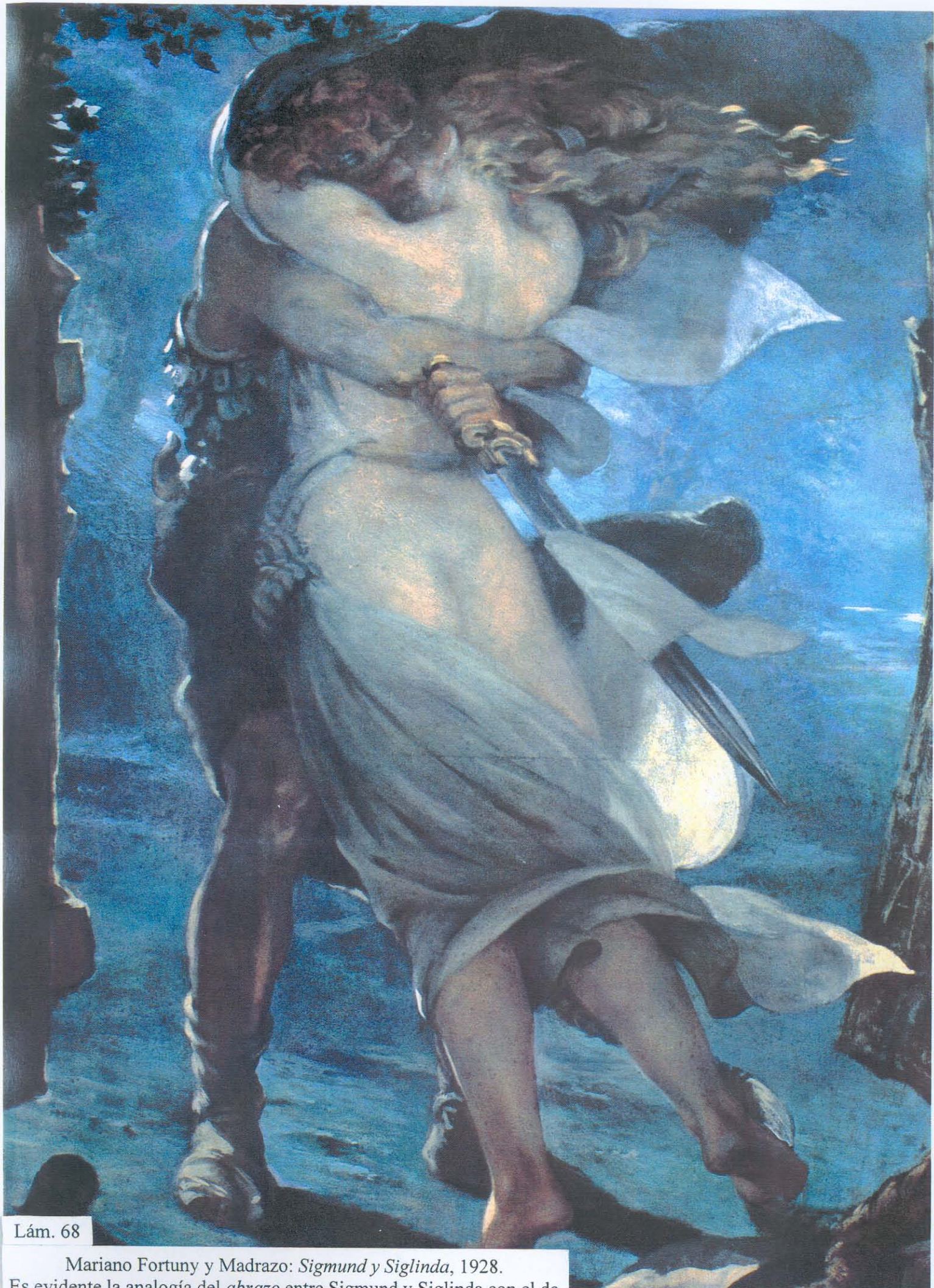
Lám. 66

Rogelio de Egusquiza: *Wagner* (1892)
Bronce, 43x35x50 cms.



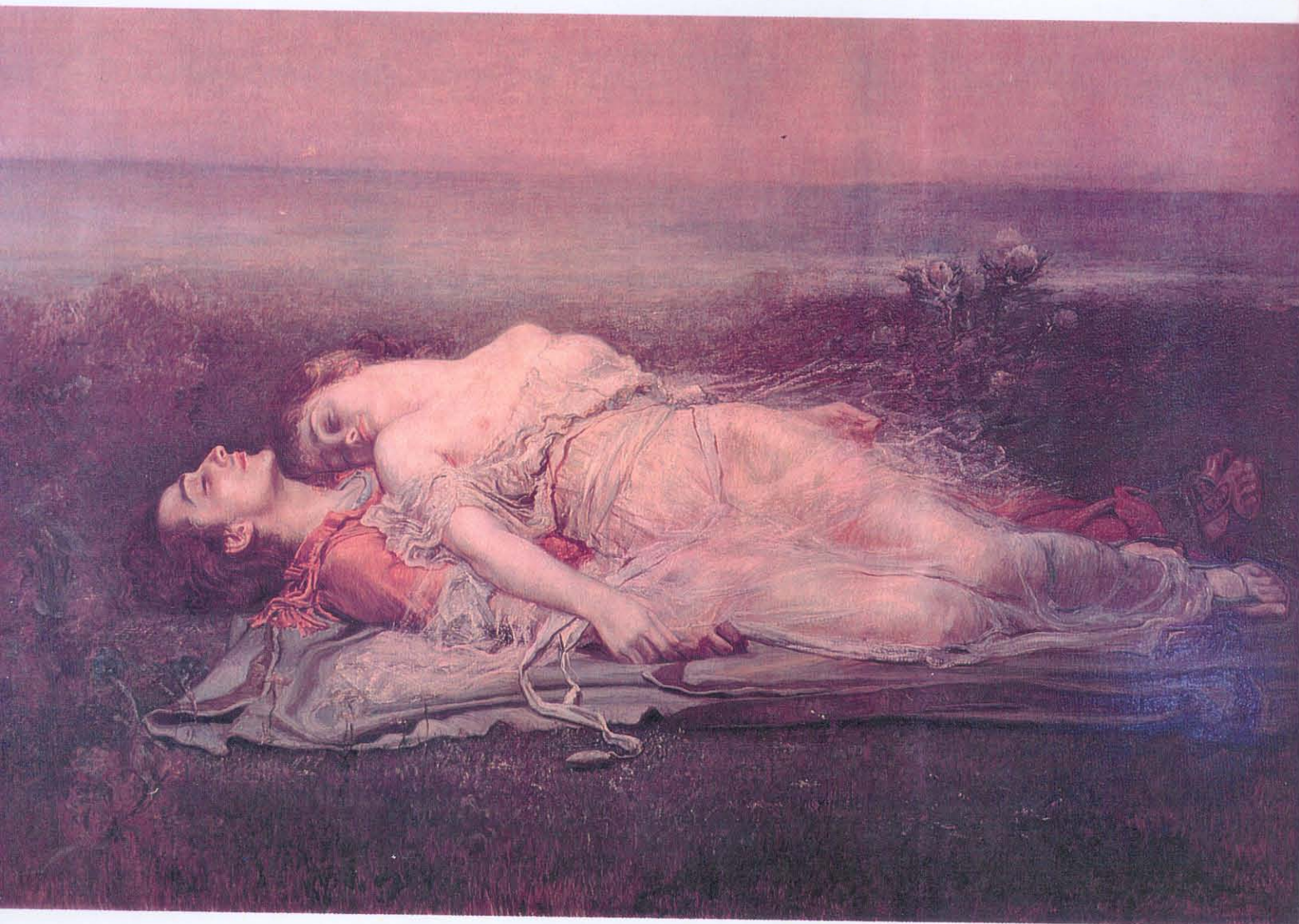
Lám. 67

Rogelio de Egusquiza: *Tristán e Iseo (la vida)*, 1912.
Óleo / lienzo, 227 x 162 cms.



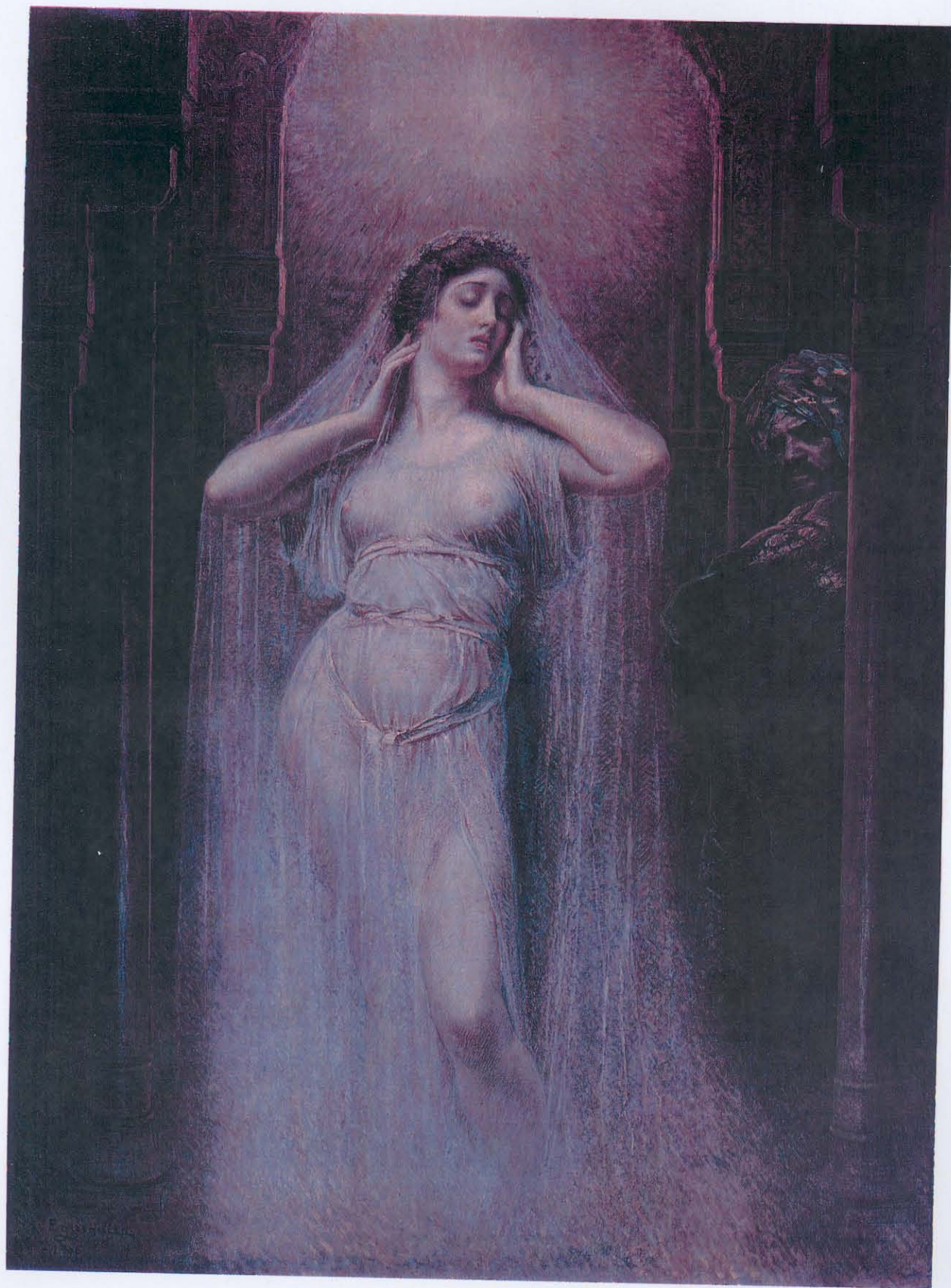
Lám. 68

Mariano Fortuny y Madrazo: *Sigmund y Siglinda*, 1928.
Es evidente la analogía del *abrazo* entre Sigmund y Siglinda con el de
Tristán e Iseo en *La vida de Rogelio* de Egusquiza (1912).



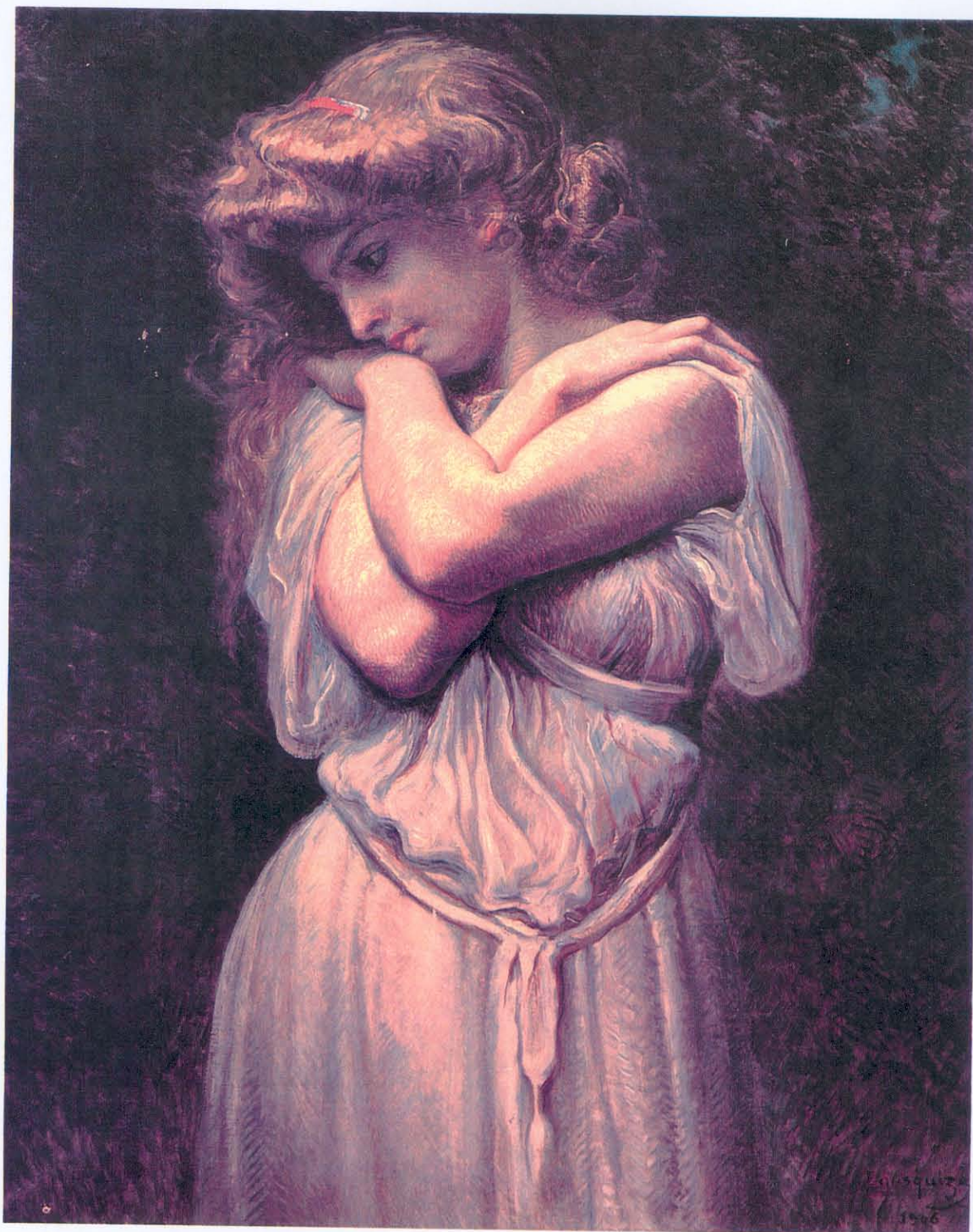
Lám. 69

Rogelio de Egusquiza: *Tristán e Iseo (la muerte)*, 1910.
Óleo / lienzo 160 x 240 cms.



Lám. 70

Rogelio de Egusquiza: *Kundry*, 1906.
Óleo / lienzo 242 x 180 cms.



Lám. 71

Rogelio de Egusquiza: *Brunilda*, 1906
Óleo / lienzo 100 x 82 cms.



Lám. 72

Rogelio de Egusquiza: *Parsifal*, 1910.
Óleo / lienzo 243 x 189 cms.



Lám. 73

Rogelio de Egusquiza: *Wagner*, 1883.
Aguafuerte, 45.8 x 35.3 cms.



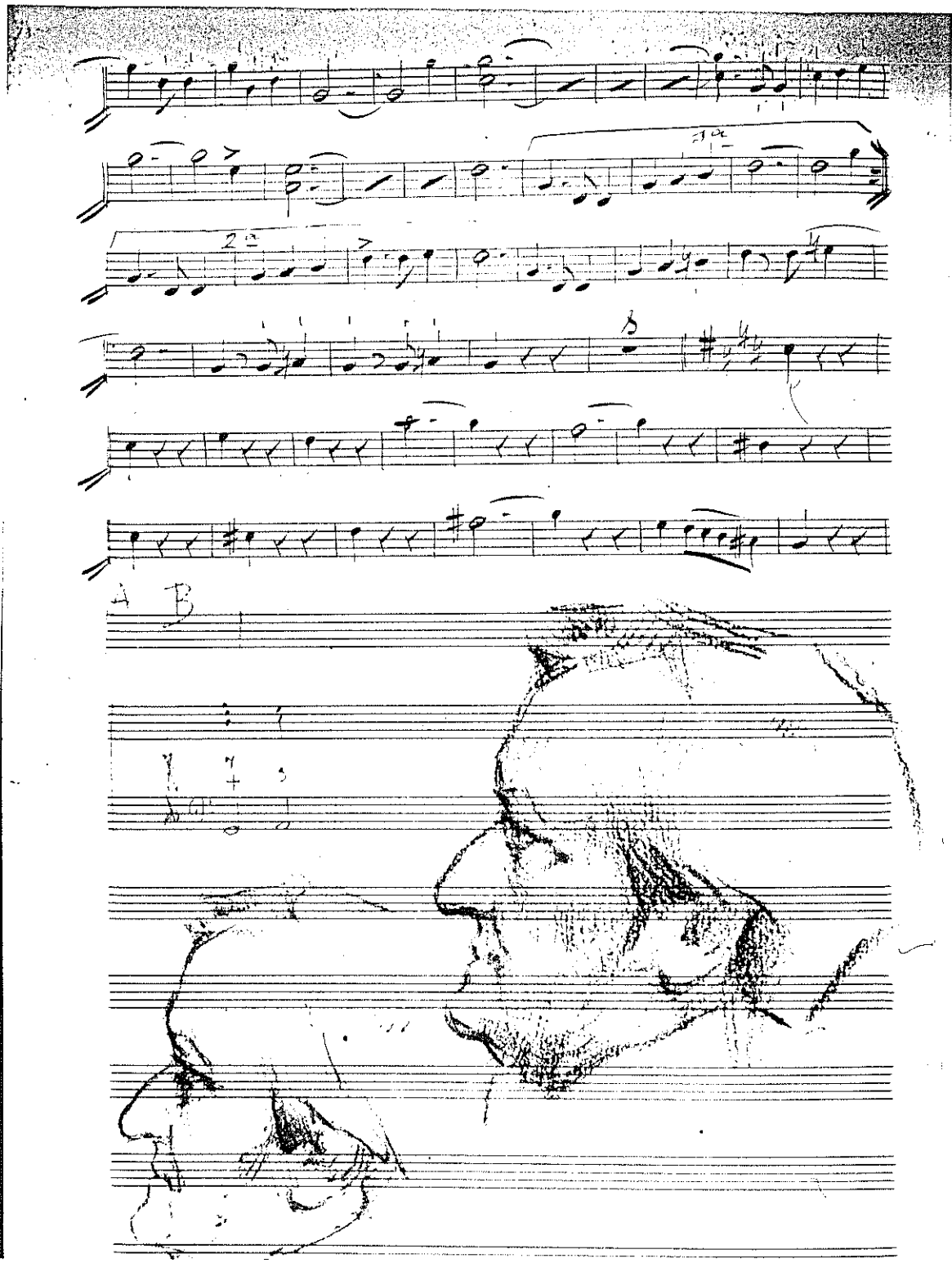
Lám. 74

Rogelio de Egusquiza: *Luis II de Baviera*, 1893
Aguafuerte, 47.5 x 36.8 cms.



Lám. 75

Rogelio de Egusquiza: *Schopenhauer*, 1888.
Aguafuerte, 46.1 x 36.1 cm.



Lám. 76

Bocetos a lápiz de Manrique de Lara encontrados entre sus partituras.
Biblioteca Nacional, Sala Barbieri, Caja "Manuscritos nº 15"



Lám. 77

Ilustración de Eulogio Varela relativa a *Tristan und Isolde*
aparecida en *Blanco y Negro*, 20 de agosto de 1904.

3.4. La Biblioteca de la Asociación Wagneriana

Los bajos del hoy antiguo edificio próximo a las Cortes madrileñas y emplazado frente al *Hotel Palace*, en el nº 4 de la calle de las Cortes (v. Lám.78), albergó desde mayo de 1911 hasta diciembre de 1914 la nutrida e interesante *Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid*.

Como hemos referido anteriormente, la Biblioteca de la Wagneriana, tal y como se había establecido en 1911 en los Estatutos de la Asociación, fue efectivamente donada a la Biblioteca Nacional tras su disolución. Respecto a la fecha de la donación, figura en los apuntes de la Sala Barbieri de esta biblioteca la fecha de 1915 seguida de un interrogante, por lo que no puede tratarse de un dato definitivo. Todo apunta, sin embargo, a que efectivamente la donación tuviera lugar a principios de dicho año. Esta suposición se debe fundamentalmente al hecho de que varias de las publicaciones periódicas que han podido ser reconocidas como pertenecientes a la Biblioteca Wagneriana corresponden todas ellas al período comprendido entre 1911 y finales de 1914. La primera de ellas (como muchas otras obras localizadas en los fondos de la BN) no se incluía en el inventario cedido por la Sala Barbieri; sin embargo, es evidente la pertenencia a la Biblioteca de la AWM, al figurar entre sus páginas el *ex libris* o sello de la misma, impreso en muchas (aunque no en todas) las obras de dicho inventario. Nos referimos en primer lugar a la revista *Monthly Musical Record*, en sus números 482 (febrero de 1911) al 528 (diciembre de 1914), encuadrados en tres volúmenes. Es de suponer que la AWM se abonara a esta publicación a raíz de su creación en mayo de 1911, solicitando, en el momento de la subscripción, algunos números atrasados, lo que explicaría la inclusión de los meses febrero, marzo y abril de 1911 en los citados volúmenes. Como quiera que los tres volúmenes incluyen el sello oficial de la Biblioteca de la Asociación Wagneriana y, además, no se conserva en la BN ningún otro número de dicha publicación, podemos deducir que la AWM no fue oficialmente disuelta hasta probablemente principios de enero de 1915, pues el último número de la *Musical Record* corresponde a diciembre de 1914. Esta afirmación contradice la tesis hasta ahora aceptada respecto a la disolución de la AWM a principios de 1914¹ o incluso finales de 1913². Por

¹ cfr. Borrell, José, op. cit. p. 16; Mota, Jordi, op. cit. p. 3

² cfr. Subirá, José, op. cit. p. 646

otra parte, también se encuentran en los fondos de la Sala de Música de la BN las célebres *Bayreuther Blätter* (“Páginas de Bayreuth”), publicación creada por el propio Wagner y editada desde 1878 hasta 1938, siendo su editor Hans von Wolzogen. Sus volúmenes se destinaban fundamentalmente a las Asociaciones Wagnerianas de todo el mundo, aunque pasado un tiempo también podían obtenerlas particulares y otras entidades. Encontramos en la BN dos series de las *Blätter*: la primera sería la correspondiente al período comprendido entre 1878 hasta 1890 y, la segunda, la que incluye los años 1911 a 1914. La primera no parece haber pertenecido a la AWM, pues no encontramos ninguna señal visible ni referencia escrita que así lo atestigüen. Sin embargo, es evidente que la segunda sí perteneció a la Asociación pues vemos su ex libris entre sus páginas. Como hemos dicho, la suscripción se mantuvo hasta diciembre de 1914, pues esta es la fecha del último número de la colección. Desgraciadamente, no encontramos información alguna en estas publicaciones sobre la propia AWM. Las únicas referencias a Madrid las encontramos en el *Musical Record* y se refieren en su mayoría los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica³ ya que, al parecer, ésta solía enviar sus programas a dicha revista.

Por todo lo expuesto podemos en cualquier caso afirmar que la Biblioteca de la Asociación Wagneriana debió donarse a la BN a principios de 1915, tras la probable disolución de la primera en diciembre de 1914.

Consta también en los apuntes de la Biblioteca Nacional que los herederos de Manuel Manrique de Lara, donaron tras su muerte (en 1929) a la Biblioteca Nacional, 161 volúmenes consistentes en partituras, obras de referencia, tratados de teoría e historia de la música y partituras impresas procedentes de Alemania. Este donativo se realizó en dos entregas: la primera en 1932 y la segunda en 1949⁴. Es posible que Manrique de Lara, en su condición de bibliotecario de la AWM, se quedara, tras la disolución de la misma, con parte de los libros y documentos, por lo que parte de la Biblioteca

³ v. n.º 498 (junio 1912); n.º 502 (octubre 1912), etc.

⁴ En la Sala de Música de la BN se encuentra actualmente el legado del compositor sin catalogar completamente. En la caja “Manrique de Lara -9” dedicada a armonía (casi todo ejercicios suyos de armonía -manuscritos- autocorregidos o corregidos por una tercera persona, quizás por su maestro, R. Chapí) encontramos por ejemplo un papel suelto escrito a máquina, al parecer recortado de un sobre, el el que leemos: “Manrique de Lara.- Ejercicios de Armonía.

Wagneriana pudo así entrar en la Biblioteca Nacional por esta vía, ya que varios de los ejemplares atribuidos a esta biblioteca ostentan, junto al ex libris de la AWM, el sello personal de Manrique de Lara.

A continuación se relacionan todos los volúmenes incluidos en la colección de entidades desaparecidas de la Sala de Música de la BN. Comprende además esta lista aquellas obras no inventariadas dentro de esta colección pero encontradas en los fondos de la BN (algunas fueron encontradas en otras salas de esta biblioteca) y atribuidas por la impresión de su sello a la Biblioteca Wagneriana de Madrid. Estas últimas van precedidas de un asterisco.

OBRAS PUBLICADAS

Abril, Manuel: *La filosofía de Parsifal*. Conferencia leída el 16 de enero de 1914 en el Ateneo de Madrid. Madrid, AWM, 1914.

Adler, Guido: *Richard Wagner*. Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Adler, Guido: *Richard Wagner* Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena (trad. del alemán al francés, revisión de la misma por traducidas al francés Louis Laloy. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

Bernardini, Léonie: *Richard Wagner: Sa vie, ses poèmes d'opéra, son système dramatique et musical*. París, C. Marpon & Flammarion, s.f. (1889?)

Borrell, Félix: "El Wagnerismo en Madrid" y Arín, Valentín de: "Biografía de Ricardo Wagner". Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.

Braune, Hugo L.: *Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt*. Leipzig, C.F. Siegel, s.f. (1910?).

Büchner, M. Alexandre: *Richard Wagner et sa musique*. Caen, A. Hardel, 1864.

Chamberlain, Houston Stewart: *El Drama Wagneriá*. (Trad. del alemán al catalán de Joaquim Pena). Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.

Chamberlain, Houston Stewart: *Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres*. (Trad. del alemán al francés, s.a.). París, Perrin et Cie., 1908.

Champfleury [seudónimo de Fleury Husson, Jules]: *Richard Wagner par Champ-fleury*. París, A. Boudellot et Cie. 1860.

Entregado a la Sección de Música el día 21 de noviembre de 1958". Podemos pensar, por lo tanto, que debió haber donación en - por lo menos- tres entregas: 1932 - 1949 - 1958.

- Crisenoy, Carl de: *Le sens intime de la Tétralogie de Richard Wagner. La Chute. La Redemption*. París, Perrin et Cie.: 1913.
- D'Harcourt, Eugène: *Quelques remarques sur l'exécution du Tannhäuser de Richard Wagner à l'Opéra de París (Mai 1895)*. París, L. Fischbacher, 1895.
- Delesques, Paul: *Lohengrin à Rouen: la distribution, le livret, la partition*. Rouen, Espérance Gagniard, 1891.
- Destranges, Etienne: *Les femmes dans l'oeuvre de Richard Wagner*. París, Librairie Fischbacher: 1899.
- Dinger, Hugo: *Richard Wagners geistige Entwicklung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauers*. Leipzig, Fritzsche, 1892.
- Dwelshauvers, F.V: *R. Wagner. Étude analytique de sa Vie et de ses Oeuvres, contenant quelques Remarques sur les Exécutions de Bayreuth*. Verviers, 1889.
- Ernst, Alfred: *L'art de Ricart Wagner. L'obra poética. L'obra musical*. (Trad. del francés al catalán por Geroni Zanné). Barcelona, Associació Wagneriana, 1909 (Vol. I) y 1910 (Vol. II).
- Evenpoel, Edmond: *Le Wagnérisme hors de l'Allemagne*. Bruxelles, Schott Frères, 1891.
- Gasperini, A. de: *La nouvelle Allemagne musicale: Richard Wagner*. París, Heugel et Cie., 1866.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Richard Wagner's Leben und Wirken*. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Wagner-Enzyklopädie. HAUPTERSCHEINUNGEN DER KUNST- und KULTURGESCHICHTE IM LICHT DER ANSCHAUUNG RICHARD WAGNERS*. Leipzig, E.W. Fritzsche, 1891.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Das Leben Richard Wagners*. 6 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910-11.
- Grandmougin, Charles: *Esquisse sur Richard Wagner*. París, Durand, Schoenewerk & Cie., s.f. (187-?).
- Guardia, Ernesto de la: *Vida y obra de Ricardo Wagner*. Conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires el 15 de diciembre de 1912. Buenos Aires, Imprenta Alsina, Asociación Wagneriana, 1912.
- Hébert, Marcel: *Tétralogie, Tristan et Iseult, Parsifal. Trois moments de la pensée de Richard Wagner*. París, Librairie Fischbacher, 1894.
- Hernández Barroso, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven*. Madrid, Imprenta Alemana, 1912..

- Hippeau, Edmond: *Parsifal et l'opéra wagnerien*. París, Librairie Fischbacher; Durand, Schoenwerk et Cie., 1883.
- Kufferath, Maurice: *L'art de diriger l'Orchestre. Richard Wagner et Hans Richter* París, Librairie Fischbacher, 1890.
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de Richard Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique musicale. L'Anneau du Nibelung. Siegfried*. París, Bruxelles, Schott Frères, 1891.
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de Richard Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique musicale. Lohengrin*. París, Bruxelles, Schott Frères, 1891.
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de R. Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Parsifal*. París, Librairie Fischbacher; Bruxelles, Schott Frères, 1899.
- Lavignac, Albert: *Le Voyage Artistique à Bayreuth*. París, Ch. Delagrave, 1897.
- Lichtenberger, Henri: *Wagner*. París, Félix Alcan, 1910.
- Lindau, Paul: *Richard Wagner*. (Trad. del alemán al francés por Johannes Weber). París, Hinrichsen et Cie., 1885.
- Liszt, Franz: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1854.
- Marsillach, Joaquín: *La Historia del Lohengrin*. Barcelona, Sucesores de N. Ramírez, 1882.
- McSpadden, J. Walker : *Stories from Wagner*. Londres, George G. Harrapp & Company, 1910.
- Neumann, Angelo: *Souvenirs sur Richard Wagner* (Traducción del alemán al francés por Maurice Rémon y Wilhelm Bauer). París, Calmann Lévy, s.f.
- Norlenghi, Giuseppe: *Wagner a Venezia*. Venecia, Ferd. Ongania, 1884
- Noufflard, Georges: *Lohengrin à Florence*. París, Fischbacher; Florence, Loescher & Seeber, 1888.
- Noufflard, Georges: *Richard Wagner d'après lui-même. Développement de l'homme et de l'artiste*. Vol. 1. París, Fischbacher; Florencia, H. Loescher, 1885.
- Poirée, Élie: *Essais de technique & d'esthétique musicales*. París, E. Fromont, 1898.
- Pruefer, Arthur: *Das Werk von Bayreuth*. Leipzig, C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1909.
- Schuré, Édouard: *Richard Wagner. Son oeuvre et son idée*. París, Perrin et Cie., 1910.

- Servières, Georges: *Tannhäuser à l'Opéra en 1861*. París, L. Fischbacher, 1895.
- Soriano, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*. Madrid, Herres, 1898.
- Soubies, Albert y Malherbe, Charles: *Mélanges sur Richard Wagner*. París, L. Fischbacher, 1892.
- Straeten, Edmond Vander: *Lohengrin. Instrumentation et Philosophie*. París, J. Baur, 1879.
- Street, Georges: *Lohengrin à l'Eden*. París, s.e., 1887.
- Tardien, Charles: *Lettres de Bayreuth. L'anneau du Nibelung*. Bruxelles, Schott Frères, 1883.
- Villar, Rogelio: *La música y los músicos españoles contemporáneos*. (Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid los días 22 y 23 de diciembre de 1911). San Sebastián, Casa Erviti, s.f. (1911?).
- Wagenseil, Johann Christoph: *De Sacri Rom. Imperii libera civitate Noribergensi commentatio. Accedit, de Germaniae phonoscorum. Von der Meistersinger. Origine, praestantia, utilitate, et institutis*. Altdorfi Noricorum: Iodocus Wilhelmus Kohlesius, 1697.

REVISTAS:

Bayreuther Blätter. 1911-1914

La Ilustración Española y Americana Nº 47, diciembre de 1913

Madrid Musical. 1908-1911

Révue musicale mensuelle. Société Internationale de Musique (S.I.M.). 1911-14

Révue Wagnérienne : 1885-1887

The Monthly Report . 1911-1914

CARTAS DE Y A WAGNER:

Breitkopf & Härtel (eds.): *Lettres de Richard Wagner à Auguste Roeckel* (Trad. del alemán al francés por Maurice Kufferath). Bruxelles, Leipzig, Londres y Nueva York, 1894.

Fischer, Guillaume y Heine, Ferdinand (eds.): *Lettres de Richard Wagner à Theodore Uhlig*. (Trad. del alemán al francés por Georges Khnopff). París, Felix Juven, 1903.

Juven, Félix (ed.): *Lettres de Richard Wagner à Théodore Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine*. (Trad. del alemán al francés por Georges Khnopff), París, F. Juven, s.f..

Ullmann, Wilhelm (ed.): *Richard Wagner Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

OBRAS DE WAGNER

ESCRITOS Y LIBRETOS:

Sämtliche Schriften und Dichtungen. (Obras completas: escritos y libretos). 12 vols. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907

LIBRETOS TRADUCIDOS:

Dramas musicales de Wagner (Rienzi, El Buque Fantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores de Nuremberg, Tannhauser, El Anillo del Nibelungo, Parsifa). (Trad. al castellano por autores varios, de los que sólo se mencionan Wiederkehr, Fumei, Dann Beltrán y José Balary). 2 vols. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Casa Editorial Maucci, 1908.

Der Ring des Nibelungen – Götterdämmerung (Trad. al italiano, versión rítmica, por A. Zarnardini). Milán, G. Ricordi y Cia., 1910.

Der Ring des Nibelungen – Siegfried (Traducción al italiano, versión rítmica, por A. Zarnardini). Milán, G. Ricordi y Cia., 1910.

Die Feen (Les Fades). Trad. al catalán en verso adaptada a la música. por Geroní Zanné y Joaquín Pena). Barcelona, Associació Wagneriana, 1907.

Lohengrin (Lohengrin: opéra en trois actes). Trad. al francés por Charles Nutter). París, E. Dentu, 1870.

Lohengrin. (Lohengrin. Grande opera romantica). Trad. al italiano por Salvatore de C. Marchesi). Milán, G. Ricordi, s.f.

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta). Trad. al italiano adaptada a la música por P. Floridia). Milán, G. Ricordi & C., s.f.

Tristan und Isolde (Tristán e Iseo). Trad. al castellano de Manuel de Cendra y Clemente Basail).

PARTITURAS:

DIE FEEN. Romantische Oper. Transcripción para voz y piano. Mannheim, K. Fer. Heckels, s.f.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. Partitura de orquesta. Edición de bolsillo. 2 vols. Mainz, B. Schott's Söhne, s.f. (Trad. al inglés por Frederick Jameson. Versión francesa por Alfred Ernst).

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. Transcripción para voz y piano. Mainz, B. Schott's Söhne, s.f.

PARSIFAL: Ein Bühnenweihfestspiel. (Versión trilingüe: alemán, inglés, francés por Alfred Ernst). Mainz, B. Schott's Söhne, s.f.

MANUSCRITOS:

PARTITURAS:

TRISTAN UND ISOLDE – Transcripción para piano a cuatro manos y voz de todo el drama lírico. (Copia manuscrita realizada por orden de Rogelio de Egusquiza en 1894)

Como consta en la Memoria de la Asociación de 1912 (v. Apéndices), la Biblioteca de la AWM formaba parte de “una biblioteca wagneriana que existía en París” que se adquirió en mayo de 1911. Esto explica la abundancia de obras en francés, procedentes de Francia y Bélgica.

Como puede observarse, la obra más antigua data de 1697 y se encuentra actualmente en la Sala General de la BN. Se trata de una primera edición del historiador alemán Johann Christoph Wagenseil, escrita en latín y en alemán en la que, como se indica en la *Memoria*, figuran “interesantes datos acerca de las Corporaciones de Maestros Cantores” (Apéndices). Efectivamente, el volumen incluye el célebre tratado titulado *J. Chr. W.'s Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst* y fue una de las fuentes principales en las que Richard Wagner bebió para llevar a cabo la composición de su ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*, estrenada en Múnich en 1868, bajo la dirección de Hans von Bülow.

La Biblioteca de la AWM albergaba también la primera edición que realizara Liszt en 1854 de *Tannhäuser* y *Lohengrin*. La carta autógrafa de Liszt que, según la *Memoria*, acompañaba a dicha obra, no ha podido ser encontrada.

La abundancia de obras francesas es, a nuestro juicio, un dato significativo. El hecho de que la obra de Wagner entrara en España, o por lo menos en Madrid, de la mano de Francia, es algo que, por multitud de razones (fundamentalmente por la lingüística), no nos sorprende. Es, sin embargo importante profundizar sobre este hecho ya que, como es sabido, la recepción de Wagner en Francia difiere mucho de la ocurrida en Alemania, en los países anglosajones⁵ o incluso en Italia⁶. La peculiar recepción wagneriana en Francia tiene sus raíces en Baudelaire desde que, en 1861 y tras el escándalo que Wagner ocasionó con el estreno de *Tannhäuser* en París, publicara el escritor su célebre *Richard Wagner et le Tannhäuser à Paris*⁷, considerado como el primer documento del *wagnérisme*. Alrededor de Baudelaire se crea entonces un grupo de artistas, escritores en su mayoría, que surge como reacción a la hostilidad hacia Wagner. Mallarmé, Swinburne, Verlaine, Ghil, Huysmans, Gérard de Nerval, de l'Isle-Adam y Catulle Mendès (casado con la que más tarde tuviera relación directa con Wagner, Judith Gauthier) editaron la *Revue Wagnérienne*, iniciada ésta por Chamberlain y apoyada por Edouard Dujardin. El movimiento wagneriano en Francia, a diferencia del ocurrido en Alemania o en Italia, incide mucho más en la *literatura* que en la *música*. Los pocos libros que encontramos en la Biblioteca de la Asociación escritos por músicos o musicólogos son quizás una prueba de ello. A excepción de la obra de Liszt o la de Lavignac (*Le Voyage Artistique à Bayreuth*, 1897), profesor de Armonía en el Conservatorio de París, el resto de los libros escritos por músicos, adolecen en ocasiones de superficialidad. Por otra parte, la peculiar actitud francesa de hostilidad frente a elementos extranjeros, particularmente alemanes, que por diversos motivos, fundamentalmente políticos, es

⁵ El caso de los países anglosajones parece situarse en una posición intermedia. Si bien el *wagnerisme* incide inicialmente en literatos, músicos y musicólogos se interesan en profundidad por el fenómeno wagneriano, contando en el siglo XX con algunos de sus mejores biógrafos. Este es el caso de E. Newman que con su extensa biografía sobre Wagner (1933-1947) marca un hito en la investigación wagneriana, desmitificando y *desdramatizando* aspectos de la vida del músico.

⁶ Sobre la recepción italiana, v. tesis doctoral de Ute Jung: *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*. Regensburg, 1974

característica durante la segunda mitad del siglo XIX, hace que la gran cantidad de literatura wagneriana escrita en esta época, centre su polémica en la *polaridad franco-alemana*. Gracias a las obras contenidas en la Biblioteca de la Asociación, podemos seguir este debate. Resultan especialmente interesantes las siguientes obras: Charles Grandmougin (*Esquisse sur Wagner*, s.f.)⁸, Georges Noufflard (*Richard Wagner d'après lui-même*, 1885) y Edmond Hippeau (*Parsifal et l'opéra wagnérien*, 1883). Este último autor, que a lo largo de todo su libro parece querer justificar la universalidad de la obra de arte frente a la discusión nacionalista, *se descubre* en el último capítulo y recomienda *preparar el terreno* ante la posibilidad de una nueva *invasión germánica*:

Je suis bien éloigné de chercher à faire du prosélitisme (...) Je pense (...) qu'il est peut-être dangereux, en raison de l'influence qu'il pourrait exercer au delà des frontières, de n'accorder aucune attention à ses entreprises de rénovation dramatique (...) Les compositeurs français, qui voient en ce moment, à défaut de nos théâtres liriques, de nombreuses scènes étrangères leur ouvrir toutes grandes leurs portes, se trouveraient peut-être un jour en présence d'une invasion nouvelle du germanisme, d'une sorte d'exportation en grand du théâtre de Wagner, qui leur ferait sur ces scènes une concurrence acharnée. Cela s'est passé ainsi en Italie, en Belgique, en Angleterre; il est donc utile à tous égards de bien savoir en quoi consiste l'oeuvre wagnérienne et à quoi prétendent les apôtres de ce système⁹.

Y concluye proclamando la supremacía en materia musical de la escuela francesa frente a la vanguardia alemana:

Je concède encore et je suis heureux de proclamer que notre école française compte aujourd'hui tout un bataillon de maîtres qui n'ont rien à envier à la jeune Allemagne¹⁰.

⁷ El famoso artículo forma también parte de la Biblioteca de la AWM y se encuentra dentro de la selección de artículos editados por Lindau, Paul: *Richard Wagner*, 1885.

⁸ op. cit. pp. 1-5

⁹ op. cit. pp. 81-90. (Traducción: "No pretendo en absoluto hacer proselitismo(...) Creo que, (...)por la influencia que este podría ejercer más allá de las fronteras, podría ser peligroso el hecho de no prestar atención a sus tentativas de renovación dramática (...). Los compositores franceses que en este momento ven cómo otros teatros extranjeros les abren sus puertas de par en par, cosa que no hacen nuestros escenarios, podrían encontrarse un día ante una nueva invasión germánica, una especie de exportación a lo grande del teatro de Wagner, lo que ocasionaría una encarnizada rivalidad. Esto es lo que ya ha ocurrido en Italia, en Bélgica, en Inglaterra. Por esta razón conviene, por todos conceptos, conocer bien en qué consiste la obra wagneriana y cuáles son los objetivos de los apóstoles de este sistema")

¹⁰ ibidem. (Traducción: "Reconozco mi satisfacción de poder proclamar que nuestra escuela francesa cuenta hoy con todo un valioso conjunto de maestros que nada tienen que envidiar a la joven Alemania")

Por su parte, Georges Noufflard comienza su obra *Richard Wagner d'après lui même*, haciendo eco del enfrentamiento franco-alemán derivado de la Guerra francoprusiana (1870-1871) y del subsiguiente robo, por parte de los alemanes, de Alsacia y Lorena, definiendo a Wagner como decidido enemigo de la *civilización francesa* y asociando la ambición y el poder germanos con la simbología del *Anillo de los nibelungos*:

les Allemands nous ont pris l'Alsace-Lorraine, et Wagner s'est posé en adversaire décidé de ce qu'il appelle la *civilisation française* (...). Il me semble que l'Alsace-Lorraine présente une grande similitude avec l'anneau du Nibelung.

Continúa su introducción defendiendo, con ardiente patriotismo, la citada *civilización francesa*, mostrando, a través de un recorrido histórico, la omnipresencia del *genio creador* en la música francesa: “le génie créateur ne manque pas à la race française”¹¹.

Resulta más interesante, en el aspecto musical, la recepción que tuvo lugar en Bélgica, a pesar de que ésta se iniciara también en un principio a partir de estudios literarios y estéticos¹². Como ejemplo de ello, encontramos un libro del musicólogo belga Edmond Van der Straeten (*Lohengrin. Instrumentation et Philosophie*, 1879), autor de una importante y voluminosa obra sobre la historia de la música de los Países Bajos anterior al siglo XIX¹³ que realiza reflexiones muy interesantes en lo que respecta al *timbre*, aspecto que, incluso hoy en día, como observa Ramón Barce, “continúa siendo un elemento díscolo entre los componentes del sonido”¹⁴. El también belga Kufferath, célebre fue consultado a menudo por los socios de la AWM, a juzgar por la frecuencia de citas de este autor incluidas en publicaciones a cargo de aquellos¹⁵.

¹¹ op. cit. pp. 1-10 (Traducción: “Los alemanes nos han quitado Alsacia y Lorena, y Wagner se ha declarado como decidido adversario de la llamada *civilización francesa* (...). Me parece que Alsacia y Lorena muestran una gran similitud con el anillo del Nibelungo” / “El genio creador no está ausente en la raza francesa”)

¹² Cfr. Evenpoel, C: *Le Wagnérisme hors de l'Allemagne (Bruxelles et Belgique)*. París, 1891.

¹³ Van der Straeten, Edmond: *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. 8 vols. Bruselas 1967-88

¹⁴ Barce, Ramón: “Materia sonora y campo simbólico” en *Revista de Occidente*- Nº 191 (abril 1997)

¹⁵ cfr. Hernández Barroso, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven*. Madrid, 1912

La Biblioteca de la Asociación contiene, en cualquier caso, las biografías y estudios sobre la obra wagneriana más importantes publicados en la última década del siglo XIX. Encontramos la clásica (y polémica) biografía de HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN (1855-1927), en su traducción al francés, *Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres* o su primera obra, *Das Drama Richard Wagners* (publicada en 1892) en su traducción de 1902 al catalán de Joaquim Pena; la *Wagner-Enzyklopädie* de CARL FRIEDRICH GLASENAPP (1847-1915), de 1891, o su monumental biografía publicada en 1882, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, ampliada en 1910 en los tres volúmenes que también aparecen en la biblioteca wagneriana y que, además, fueron frecuentemente consultados, a juzgar por las muchas anotaciones a lápiz que encontramos al margen de sus páginas. Se incluyen también, dentro de este apartado, cuatro volúmenes del ya citado Maurice Kufferath, un volumen de Angelo Neumann, así como uno de los volúmenes más famosos (*Richard Wagner. Son oeuvre et son idée*, 1910) de EDOUARD SCHURÉ (1841-1929), musicógrafo y germanista francés que dio a conocer la obra de Wagner en Francia.

Algunas de las obras contienen interesantes autógrafos. Hernández Barroso, socio de la AWM dedica a la Asociación su ensayo sobre la figura de Beethoven, publicado en 1912. Contiene este volumen, además, un interesante ex libris, obra de Rafael Penagos. Encontramos otras dedicatorias manuscritas, como la del experto wagneriano Georges Servières, que dedica su obra *Tannhäuser à l'Opéra en 1861* a Alfred Bonet, colaborador, como él, en la *Révue Wagnérienne*. Asimismo hallamos la de miembros de Asociaciones Wagnerianas del ámbito hispano, como la del célebre experto wagneriano Ernesto de la Guardia, de la Wagneriana de Buenos Aires, que dedica su *Vida y obra de Ricardo Wagner*, fruto de la conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires el 15 de diciembre de 1912, a la Asociación madrileña.

Dentro del apartado de obras en castellano destacan, además de las propias publicaciones de la AWM, el célebre volumen de Rodrigo Soriano, *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*, dedicado a sus compañeros de viaje José Borrell, Emilio Roy y Evaristo Audivert y las conferencias de Rogelio Villar leídas en Madrid en diciembre de 1911. Encontramos por lo demás un hermoso libro de Hugo Braune que contiene un

total de 100 láminas simbolistas que ilustran las diez óperas wagnerianas principales y la copia manuscrita que el Socio de Honor de la AWM, el pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza, mandó realizar, en 1894, de la versión para piano y voz de *Tristán e Isolda*.

Dentro del apartado de revistas, se encuentran las citadas *Bayreuther Blätter*, *Monthly Report*, *Révue Wagnérienne*, la *Révue Musicale Mensuelle*, de la Sociedad Internacional de Música y el número 47 de *La Ilustración Española y Americana*, publicado en diciembre de 1913 y dedicado a la última ópera wagneriana que iba a estrenarse el 1 de enero de 1914, una vez caducara la exclusiva que desde julio de 1882 tenía sobre ella el Teatro de Bayreuth.

Sin embargo, dentro de esta nutrida lista, hay también ciertas ausencias que llaman poderosamente la atención. En primer lugar, se echa de menos la importante *Revista Musical* de Bilbao (que más tarde pasaría a llamarse *Revista Musical Hispano Americana*). Esta ausencia sorprende particularmente porque en ella hemos hallado numerosas noticias y artículos referentes precisamente a las actividades de la AWM. Este hecho podría quizás deberse a la célebre publicación en la misma de un artículo “antichapinista” firmado por el que fuera director de la revista, Ignacio Zubialde, lo que dio lugar a la anulación de la suscripción de algunos miembros, entre otros Valentín de Arín, pertenecientes, según denominación de Julio Gómez, de la “cabila Chapí”¹⁶. Otra importante ausencia es la relativa al donativo que, como detallamos en el punto 3.3., realizara uno de los Socios de Honor, el pintor Rogelio de Egusquiza, a la Asociación. Se trataba de siete ejemplares manuscritos de la reducción para canto y piano de *Tristán*, *Parsifal*, *Los Maestros* y la Tetralogía. Como figura ya en el inventario correspondiente a la donación en 1915 a la BN, sólo se conserva uno de estos manuscritos: el correspondiente a *Tristán e Isolda*.

3.5. Actividades de la Asociación:

3.5.1. Conciertos

Como hemos apuntado ya anteriormente, los conciertos organizados por la Asociación Wagneriana de Madrid fueron numerosos, teniendo en cuenta la

¹⁶ Citado del Diccionario de la Música, ed. Emilio Casares, vol. 1, voz *Arín Goenaga, Valentín* por Mtnz. del Fresno, Beatriz.

corta vida de ésta, y aplaudidos por la práctica totalidad de la crítica. Representaron, a nuestro juicio, la actividad más importante de la Asociación, contribuyendo sin duda alguna, de manera efectiva, a la difusión y al asentamiento de la obra de Wagner en la capital madrileña.

La reconstrucción de la historia de dichos conciertos, que en un principio nos parecía imposible, dada la laguna informativa al respecto evidenciada en la bibliografía al uso, comentada anteriormente, ha sido viable, aunque quedan todavía algunos datos por completar, gracias a los documentos que detallamos a continuación.

En primer lugar, se encontraron en el *Fondo Pena* de la *Biblioteca de Catalunya* dos programas de concierto (v. Apéndices), correspondientes al primer concierto celebrado por la AWM, en mayo de 1911 y a la última gran serie de *festivales* o conciertos, celebrados en octubre de 1912. En segundo lugar, la *Memoria de la Junta Directiva* (v. Apéndices), detalla todas las actividades organizadas por la AWM, desde el 1 de abril de 1911 hasta el 31 de mayo de 1912. Las obras de José Borrell y Joaquín Turina citadas a lo largo de este trabajo fueron utilizadas para contrastar la información encontrada en prensa y documentos. Por último, encontramos en la prensa de la época información valiosa y concluyente: las revistas *La Esfera* de Madrid, *Revista Musical* de Bilbao, *Revista Musical Catalana* y los diarios *ABC* y *Heraldo de Madrid*.

Resumimos, en primer lugar, a través de la presente tabla, los conciertos organizados por la AWM, señalando la fecha y el lugar de los mismos, el programa, los intérpretes principales, los directores y las fuentes utilizadas en cada caso.

RELACIÓN DE CONCIERTOS ORGANIZADOS POR LA ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

(1911-1913)

Siglas y abreviaturas utilizadas:

LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN INTÉRPRETES

TL: Teatro Lírico

TN: Teatro Novedades

TP: Teatro de la Princesa

TR: Teatro Real

OSM: Orquesta Sinfónica de Madrid

OC: Orfeo Catalá

OD: Orfeón Donostiarra

FUENTES

ABC: Diario *ABC* (mayo 1913)

HM: Diario *Heraldo de Madrid* (marzo-noviembre 1912)

J.B: Borrell, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, Editorial Dossat S.A., 1945.

Pgr.I: Programa editado por la AWM (1911)

Pgr. II: Programa editado por la AWM (1912)

LE: Revista *La Esfera*; nº135 (29/VII/1916). Artículo de Rogelio Villar

M: *Memoria de la Junta Directiva* de mayo de 1912 (AWM)

RMC: *Revista Musical Catalana*

Año-Día/Mes	Lugar	Programa	Director	Intérpretes principales	Fuentes
4 mayo 1911	TP	WAGNER: <i>Lieder</i> : “Der Engel”, “Stehe still”, “Im Treibhaus”, “Schmerzen”, “Träume” WAGNER: <i>Siegfried</i> (“Idilio”) WAGNER: <i>Parsifal</i> (“Los Encantos del Viernes Santo”) WAGNER: <i>Los Maestros Cantores</i> (Preludio)	Fdez. Arbós	OSM / García Rubio / Guervós	Prgr. I / M
1 marzo 1912	TR	WAGNER: <i>Maestros Cantores</i> (Preludio) y otros fragmentos wagnerianos.	Luis Mancinelli	OSM	M / R.M / J.B

Año-Día/Mes	Lugar	Programa	Director	Intérpretes principales	Fuentes
8 abril 1912	TR	WAGNER: <i>La Walkyria</i> : Acto I // Acto III (2ªmitad) GLUCK: <i>Ifigenia en Aulis</i> / BACH: Cantata nº 32 / HAYDN: Aria de <i>La Creación</i> / WEBER (fragmentos)	Fernández Arbós	OS Kacerowska / Lambert-Villaume / Plamondon / Fröhlich	M / RM/ ABC
10 abril 1912	TR	WAGNER: <i>Tristan und Isolde</i> (Preludio y “Muerte de Iseo”) - <i>Götterdämmerung</i> (fragmentos) - <i>Meistersinger</i> (“Romanza de Walther”) BERLIOZ: Obertura de <i>La damnation de Faust</i> - Aria de <i>L'enfance de Christ</i> .	Fernández Arbós	OS Kacerowska / Lambert-Villaume / Plamondon / Fröhlich	M / RM / ABC
23 abril 1912	TR	BACH: <i>Misa en si menor</i> (“Gloria in excelsis Deo / Qui tollis peccata mundi / Cum Sancto Spiritu”) WAGNER: <i>Parsifal</i> (“Consagración del Grial”) VIVES: <i>L'Emigrant</i> CLAVÉ: <i>Les Flors de maig</i> MONTES: <i>Negra sombra</i> MORERA: <i>Himne de l'arbre fruiter</i> MILLET: <i>Pregaria a la Verge del Remei</i> PUJOL: <i>Fum, fum, fum</i> MILLET: <i>El Cant dels aucells</i> LAMBERT: <i>Els tres tambors</i> PEDRELL: <i>Don Joan i don Ramon</i> JANNEQUIN: <i>Aucellada</i>	Fdez. Arbós Lluís Millet	OS / Orfeó Catalá/ Francisco Viñas / Fornells / Fröhlich	RMC

21 abril de 1912	TR	BEETHOVEN: <i>Novena Sinfonía</i>	Fernández Arbós	OSM / Orfeo Catalá	
26 octubre 1912	TL	WAGNER: <i>Parsifal</i> (Primer Acto: Preludio / “Consagración del Grial” // Segundo Acto Escena de Klingsor y Kundry / Escena de las Flores // Tercer Acto: Escena de Parsifal y Gurnemanz / “Viernes Santo” / Escena final)	Luis Mancinelli / Saco del Valle / Esnaola	OSM / OSM / Bertha Cutti / Dolores Frau / Camino Béjar / Crehuet / Guardia / Tellaeche / Serrano / Pintucci / Scifori / Ludikar / Verdaguer	Prgr. II / JB
28 octubre 1912	TL	BEETHOVEN: <i>Novena Sinfonía</i> // <i>Die Weihe des Hauses</i> / <i>Misa en Re</i> (Kyrie / Fuga de Gloria / Allegro molto / Fuga del Credo) / <i>Egmont</i> (Obertura) / <i>Leonor</i> (Obertura)	Luis Mancinelli / Saco del Valle / Esnaola	OSM / OSM / Bertha Cutti /Dolores Frau / Camino Béjar / Crehuet / Guardia / Tellaeche / Serrano / Pintucci / Scifori / Ludikar / Verdaguer.	Prgr. II / JB
29 octubre 1912	TL	LISZT: <i>Sinfonía Dante</i> (“Infierno” / “Purgatorio” / “Magnificat”) Santa Isabel (“Milagro de las Rosas”) Autor español: ? BACH: <i>Pasión</i> (Coro final de la 1ª parte / “Schutzchor”) WAGNER: <i>El Ocaso de los Dioses</i> (Acto I: “¡Salve, Gunther!” / Acto II: “Raconto de Sigfredo” y “Marcha fúnebre” / Acto III: Escena final)	Luis Mancinelli / Saco del Valle / Esnaola	OSM / OSM / Bertha Cutti / Dolores Frau / Camino Béjar / Crehuet / Guardia / Tellaeche / Serrano / Pintucci / Scifori / Ludikar / Verdaguer	Prgr. II / JB

30 octubre 1912	TL	<p>HÄNDEL: <i>Concierto Grosso en Si m</i></p> <p>R. STRAUSS: <i>Till Eulenspiegel / Tod und Verklärung</i></p> <p>USANDIZAGA: <i>Umerzutza</i></p> <p>P. OTAÑO: <i>Suite Vasca</i></p> <p>C. FRANCK: <i>Redención</i> (Sinfonía / Segunda Parte)</p> <p>WAGNER: <i>Los Maestros Cantores</i> (Preludio / Quinteto y escena final de la Coronación)</p>	<p>Luis Mancinelli / Saco del Valle / Esnaola</p>	<p>OSM / OSM / Bertha Cutti / Dolores Frau / Camino Béjar / Crehuet / Guardia / Tellaeche / Serrano / Pintucci / Scifoni / Ludikar / Verdaguer</p>	Prgr. II / JB
Temporada 1912-13	TR	<p>WAGNER: “8 miércoles wagnerianos”</p> <p><i>EL ANILLO DEL NIBELUNGO:</i></p> <p>1. <i>El Oro del Rin</i></p> <p>2. <i>La Walkyria</i></p> <p>3. <i>Sigfrido</i></p> <p>4. <i>El Ocaso de los Dioses</i></p> <p>5. <i>Lohengrin</i></p> <p>6. <i>Tannhäuser</i></p> <p>7. <i>Tristán e Isolda</i></p> <p>8. <i>Los Maestros Cantores de Nuremberg.</i></p>			M / RM
22 mayo 1913	TR	<p>WAGNER - Centenario</p> <p><i>Cristóbal Colón</i> (Obertura)</p> <p><i>Der fliegende Holländer</i> (Obertura)</p> <p><i>Tannhäuser</i> (Obertura)</p>	José Lassalle	Orquesta improvisada	LE / ABC

		<i>Rienzi</i> (Obertura) <i>Lohengrin</i> (Preludio) <i>Tristan und Isolde</i> (Preludio y Final) <i>Parsifal</i> (Preludio) "Huldigungsmarsch"			
13 diciembre 1913	TR	WAGNER <i>Parsifal</i> (Preludio) <i>Lohengrin</i> (Acto IV) <i>Tristan und Isolde</i> (Acto III) <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> (Acto III)	Walter Rabl	Francisco Viñas, Cecilia Gagliardi	ABC

Podemos así observar cómo la AWM organizó, entre el 4 de mayo de 1911 y el 13 de diciembre de 1913, un total de *veintiuna* representaciones, celebrando trece conciertos y ocho óperas.

El primer concierto celebrado por la AWM tuvo lugar el día 4 de mayo de 1911. Se trataba de una *Velada Literario-Musical* donde la música de Wagner se intercalaba con dos conferencias a cargo de dos miembros de la Asociación: Valentín de Arín y Félix Borrell. Este acto inaugural tuvo lugar en el Teatro de la Princesa, siendo el local cedido gratuitamente por mediación de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. La velada comenzó a las 16.30 h. La primera parte del programa comprendía, además de la conferencia de Arín, cinco *lieder* de Wagner que fueron vertidas al castellano e incluidas en el programa de mano, para mejor comprensión de las mismas. Fueron interpretadas por la Srta. García Rubio y acompañadas al piano (marca *Rönsch*, cedido por la Casa Navas) por Guervós. En la segunda parte del concierto, se interpretaron el “Idilio” de *Sigfrido*, “Los encantos del Viernes Santo” de *Parsifal* y el Preludio de los *Maestros Cantores* a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. La AWM quiso aprovechar una parada de la *Sinfónica* en Madrid dentro de la gira por provincias que entonces estaba realizando. La Asociación no cuenta todavía con fondos, por lo que el concierto se ofrece gratis, destinándose al fondo benéfico de la Orquesta lo conseguido por taquilla.

El segundo concierto, proyectado en un principio para el 4 de noviembre y aplazado, a causa de las obras que se efectuaban entonces en el Teatro Real, se celebra finalmente el 4 de diciembre de ese mismo año en dicho teatro. La Asociación había realizado gestiones para realizarlo bajo la dirección de uno de los dos siguientes directores del ámbito germanófono: Hans Richter o Felix Mottl. El primero, nacido en Hungría pero naturalizado alemán, había sido el primero en dirigir, en 1876, *El Anillo del Nibelungo* en el Teatro de Bayreuth y, desde entonces, había pasado a ser uno de los directores favoritos del propio Wagner. El segundo, el austríaco Felix Mottl, había dirigido en 1886, *Tristán e Isolda*, también en Bayreuth, cosechando un grandísimo éxito, dedicando desde entonces la mayor parte de su carrera artística a la dirección de obras wagnerianas. La AWM deseaba

poder contar con uno de los dos ilustres maestros para este su segundo concierto, por lo que se iniciaron los trámites para ello. Manrique de Lara se encontraba en ese momento (junio de 1911) en Munich y entabló relaciones directas con Felix Mottl. Este suceso debió causar revuelo en las filas de la Sinfónica pues, Gómez Amat y Turina Gómez¹ relatan que, al no estar de acuerdo Arbós - en aquel momento en Londres- con la dirección por parte de Mottl, la Orquesta decide en junta general no realizar el concierto. Sin embargo, un grupo amplio de socios de la misma (más de la mitad de la orquesta) solicitan actuar en dicho concierto “como si fueran una orquesta aparte, sin usar el nombre de la Sinfónica”². Este hecho es significativo pues muestra la importancia que los músicos de la *Sinfónica* otorgaban a la interpretación de obras de Wagner y lo que éste significaba para ellos. De hecho podemos constatar, gracias a la primera *Lista de Socios* publicada en marzo de 1912 por la AWM, la pertenencia de muchos de ellos desde el principio a la propia Asociación Wagneriana, como los violas Conrado del Campo y Julio Francés o el clarinete Miguel Yuste. La muerte de Mottl, el 2 de julio de ese año y la enfermedad de Richter son sin embargo los motivos por los que finalmente el concierto es conducido por la batuta de Walter Rabl. Tanto el resultado de las negociaciones con Richter como el texto íntegro de las cartas que mediaron entre éste y la Asociación, son enviados a todos los socios de la AWM por medio de una circular, fechada el 15 de octubre de 1911. Fernández Arbós da finalmente su consentimiento desde Londres, actuando la Sinfónica, por la cantidad de 4.500 pesetas, bajo la dirección de Rabl.

El concierto es dedicado por entero a Wagner, interpretándose fragmentos de *Fausto*, *Rienzi*, *El Holandés errante* y *Parsifal*. Actúa, además de la Sinfónica, la Capilla Isidoriana. Los intérpretes principales son: Carlos Rousselière, Rossato, Verdaguer, Kristien Rabl y Barea. Benedicto Challis, en su papel de *Amfortas* (*Parsifal*) obtiene un sonado éxito. Miguel Salvador precisa en su crónica madrileña de la *Revista Musical*³ que la masa coral del *Parsifal* sumaba 150 voces (80 hombres, 40 mujeres y 30 niños), de las cuales 40 cantantes pertenecían a la

¹ Gómez Amat/ Turina Gómez, op.cit. p. 61

² ibidem.

³ *Revista Musical*, diciembre 1911; p. 302.

Capilla Isidoriana. También sabemos por la crónica de Salvador que el coste del concierto fue de 13.000 Ptas., “costo enorme y superior a lo previsto, por desagradables imposiciones de última hora que fueron vivamente comentadas”. Estas complicaciones quedan también reflejadas en la *Memoria* de la Asociación, según la cual, salvo dos cantantes - Barea y Rousselière - “el resto (...) nos impuso exigencias de última hora que hicieron elevar considerablemente el presupuesto inicial” (v. Apénd. III). En cualquier caso, los miembros de la Wagneriana parecen satisfechos del resultado: “Los socios, en masa, quedamos encantados de la fiesta”⁴.

Una de las mayores dificultades que surgieron en la preparación de este concierto fue la relativa a las campanas necesarias para la Consagración del Grial del *Parsifal*. La AWM se dirige a Bayreuth para solicitar las mismas que allí se utilizan, pero desde allí responden que dichas campanas fueron realizadas *ex profeso* en vida de Wagner, por lo que la Asociación no puede obtenerlas. Consulta entonces con Barcelona y San Sebastián, donde se había ejecutado la Consagración del *Parsifal* hacía poco, pero estas ciudades responden que las campanas de que disponían, “aún estando bien afinadas, tenían, sin embargo, el mismo defecto que las usadas otras veces en Madrid: es decir, el de que sus sonidos correspondían a una región demasiado aguda de la escala general”⁵. Finalmente, la Sinfónica y el mismo Arbós aconsejan sustituir las campanas por una combinación de piano y arpas, solución que sin embargo no fue bien acogida por la crítica. Más tarde, en abril de 1912, se volverá a incluir la *Consagración* en el programa de los conciertos y se decidirá utilizar las campanas de que disponía el *Orfeo Catalá*, procedentes de la casa Ricordi. Como consta en la *Memoria* de la AWM, estas campanas “tampoco lograron entusiasmar al público”. Curiosamente, la cuestión de las *campanas* ha resultado hasta nuestros días, un asunto espinoso en la capital madrileña, como refiere Ángel-Fernando Mayo a raíz de la última representación del *Parsifal* en el madrileño Teatro Real, el 3 de marzo de 2001⁶.

⁴ *Revista Musical* de Bilbao, diciembre 1911; p. 302.

⁵ AWM: *Memoria*...1912: p.6

⁶ Mayo, Ángel-Fdo: “Discúlpame, Fede,...” en *Diverdi-Boletín de Información Discográfica*. Abril 2001; pp.16-17.

El tercer concierto celebrado por la AWM, tiene de nuevo lugar en el Teatro Real, el día 1 de marzo de 1912. Se trata de un homenaje a Luis Mancinelli, considerado por muchos como el *padre del wagnerismo madrileño* o introductor de la obra del músico alemán en la capital madrileña, interpretándose bajo su dirección y para la ocasión, diversos números sinfónicos de Wagner. La Asociación quiso aprovechar la visita del director por Madrid para rendirle este homenaje.

La primavera de 1912 se caracterizará por la celebración de los primeros *Festivales Wagnerianos*. Se trata de una serie de cinco conciertos en torno a la figura de Wagner, que da comienzo el 8 abril de 1912. La *Revista Musical* de Bilbao señala en mayo de 1912, que los dos primeros conciertos, celebrados el 8 y 9 de abril, motivaron alguna actitud de recelo, “pues dadas las aficiones wagnerianas de Arbós y lo que de Wagner se ha hecho este invierno, se notaba un exceso de Wagner y se estimó que sobraban aquellos dos conciertos”⁷. Estos dos conciertos fueron interpretados principalmente por Kacerowska, Lambert-Villaume, Plamondon y Fröhlich. En el concierto del día 8 se interpretaron el Acto I de *La Walkyria* y la 2ª parte del Acto II de esta misma ópera, además de números sueltos de otros músicos germanos: Gluck, Bach, Haydn y Weber. El concierto del día 10 estuvo protagonizado por fundamentalmente por Wagner pero “no respondió el éxito al buen deseo de los organizadores”⁸. La crónica del *ABC* lo achaca principalmente a la primera parte del concierto, al representarse en ésta el primer acto de la *Walkyria* en versión concierto, esto es, sin trajes ni decorados, lo que para el cronista significaba “un 50 por 100 de pérdida”, llevando, “si no al fracaso completo, a la indiferencia o al cansancio”⁹ del auditorio. Al parecer, fueron mejor recibidas obras de otros compositores germanos, concretamente *Ifigenia en Aulis* de Gluck y el Aria de *Die Schöpfung* (*La Creación*) de Bach.

El segundo festival o concierto de la Wagneriana tiene lugar el 10 de abril de 1912 en el Teatro Real. Bajo la dirección de Arbós, el programa incluye la Obertura de la ópera *Fausto* de Gounod (que había sido estrenada en Madrid en

⁷ *Revista Musical* de Bilbao, mayo 1912; p. 126.

⁸ *Revista Musical* de Bilbao, abril 1912; p. 172.

⁹ *ABC*, 9 de abril de 1912

noviembre de 1911) y el Aria de *L'enfance du Christ* de Berlioz, dedicándose el resto a Wagner. Se interpretan fragmentos del *Tristán* (Preludio y Muerte de Iseo), del *Ocaso de los dioses* y de *Los Maestros Cantores*, concretamente la romanza de Walther. Según la prensa del momento, este concierto no causó el entusiasmo esperado por la Asociación. El diario *ABC* echa en falta “fuego y pasión” en la orquesta y compara la interpretación del *Tristán* a cargo de Plamondon y Kacerowska con la convulsión sentimental que produjo en su estreno, un año antes (el 5 de febrero de 1911) el estreno de *Tristan und Isolde* interpretados por Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi. El cronista de *ABC* critica incluso la infraestructura de la Sinfónica, preguntándose por qué Arbos no adquiere otra celesta nueva “que no suene como un pianito de los que en los bazares venden para los niños”¹⁰.

Pero son realmente los tres últimos conciertos correspondientes a los *Festivales Wagnerianos*, los celebrados los días 20, 21 y 23 de abril, los que provocan un aplauso unánime por parte del público, una crítica elogiosa por parte de la práctica totalidad la crítica y, en su conjunto, un éxito sin precedentes. Se trata de los tres conciertos protagonizados por la Sinfónica y el *Orfeo Catalá*, dirigido este último por Lluís Millet. Estos conciertos concluyen “con un no despreciable superávit”¹¹ y son probablemente uno de los motivos de la inscripción masiva de nuevos socios en la AWM durante el mes de julio del mismo año. Como puede verse en la tabla sinóptica detallada anteriormente, el programa de estos conciertos incluye no sólo obras de Wagner, sino también de otros compositores germanos -Weber, Beethoven y Bach- y catalanes: Millet, Nicolau, Romeu, Ribó, Marraco, Morera, Noguera, Nicolau, Vives, Clavé, Montes, Pujol, Lambert, Pedrell y Jannequin. La AWM quiso además organizar un concierto gratuito para el día 22, pero el Ayuntamiento madrileño se adelantó, festejando ese mismo día a los músicos catalanes con un concierto popular en el Teatro Novedades. Dentro de Cataluña, los conciertos celebrados en Madrid tuvieron una repercusión espectacular en la prensa, causando un intenso debate, salpicado éste a veces de connotaciones políticas. La revista satírica *¡Cu-Cut!*,

¹⁰ *ABC*, 11 de abril de 1912

dedica todo un número¹² a la visita de Millet a Madrid. Salvo dos o tres alusiones al reciente hundimiento del célebre *Titanic*, acaecido estando el *Orfeo* en Madrid, el día 24 de abril de ese mismo año, el resto de la revista se centra exclusivamente en la visita catalana a la capital. Ya la portada dio lugar a una fuerte controversia pues, bajo el título de *Orfeu domesticant les feres* muestra a Lluís Millet (ver Lám. 73), caricaturizado como Orfeo, tañendo una lira y *domesticando a las fieras* que, como muestra el dibujo, son el *oso madrileño* y diversos reptiles que representan personajes de la vida política de la capital. La *Revista Musical Catalana* sin embargo, se hace eco de la visita del Orfeón a Madrid, dedicando también un número completo a la misma¹³ pero evitando todo vínculo político y resaltando la excelente acogida tanto artística como personal que tuvo el orfeón en la capital. La asistencia de los reyes y de numerosos personajes de la vida política dieron al acontecimiento mayor peso social. Dentro del grupo de políticos que asisten a los conciertos encontramos incluso a Canalejas¹⁴ que, como es sabido, moriría asesinado por Manuel Pardo poco más tarde, el 12 de noviembre de ese mismo año, en la madrileña Puerta del Sol, frente a la librería San Martín.

Es también importante señalar las consecuencias y la repercusión que tenían acontecimientos como éste, pues, como se constata en la *Revista Musical Catalana*, la *excursión artística* que para el Orfeón Catalán daba comienzo en Madrid gracias a la AWM, continuaba su andadura, con el mismo programa, por numerosas ciudades españolas, contribuyendo así a la divulgación de la música de Wagner y, a la postre, de la música *germana* e incluso de la música *sinfónica* por todo el territorio español.

La siguiente serie de conciertos o *festivales* tuvo lugar en otoño de ese mismo año y estos fueron protagonizados por otra célebre masa coral: el *Orfeón Donostiarra*, dirigida por Esnaola, obteniendo también, si bien de manera más matizada que sus compañeros catalanes, un enorme éxito. Si los conciertos protagonizados por el Orfeón Catalán contribuyeron a la divulgación de

¹¹ Borrell, José, op.cit. p. 168

¹² ¡Cu-Cut! nº 518 - 25 de abril de 1912

¹³ *Revista Musical Catalana*. Nº100-10 (abril-mayo 1912)

¹⁴ Artís y Benach: *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Barcelona, 1983, p. 144

compositores catalanes en Madrid, la visita del Orfeón Donostiarra sirvió también para promocionar a compositores vascos como Usandizaga y Otaño. Asimismo, los conciertos organizados por la Wagneriana madrileña contribuyeron, una vez más, a difundir obras de compositores germanos, fundamentalmente la obra de Beethoven, Bach y Richard Strauss. La Sinfónica fue esta vez dirigida por Mancinelli y Saco del Valle, y los conciertos tuvieron lugar en el Teatro Lírico. Según José Borrell, hubo además de los cuatro conciertos señalados, uno más protagonizado por los donostiarras, celebrándose con anterioridad al 26 de octubre, y siendo privativo de los socios de la Wagneriana. Según Borrell, se interpretaron en él fragmentos de los tres actos del *Parsifal*.

Los dos últimos festivales donostiarras obtuvieron un éxito colosal, según informan los diarios de la época. ABC hace hincapié en el “lleno en las alturas”¹⁵ que significaba un interés más amplio y más *intelectualizado* por la obra de Wagner en Madrid. Si bien el patio de butacas, ocupado normalmente por la alta sociedad, no estaba completo, el resto de los asientos, especialmente el paraíso, parecía abarrotado. Las crónicas de la prensa muestran además un interés creciente, a través de Wagner, por la obra de Beethoven.

Pero si bien el triunfo rotundo de la serie de conciertos protagonizada por el Orfeón Catalán logra cubrir con creces todos los elevados gastos que dicha empresa originó, el éxito del Orfeón Donostiarra no logró evitar el *desastre* económico para la Asociación madrileña. La masa coral donostiarra contaba con nada menos que 300 cantantes, y éstos vinieron a ensayar a Madrid con más de una semana de antelación, debiendo la AWM cubrir todos sus gastos. A raíz del elevado coste, la Wagneriana había decidido subir el precio de las localidades, pero los socios de la AWM, a pesar de contar con un descuento importante, las encontró demasiado caras y el teatro no se llenó como se esperaba. En palabras de José Borrell, los miembros de la AWM “por lo visto creían que por la módica cantidad de 3 pesetas” (que, además, como se detalló en el punto 1.1. eran en realidad sólo 2), “se les podía ofrecer constantemente espectáculos gratuitos”¹⁶.

¹⁵ ABC, 31 de octubre de 1912

¹⁶ Borrell, José; op.cit; p. 170

Queda mencionar otras representaciones celebradas por la Asociación Wagneriana. En primer lugar, la AWM organizó para la temporada 1911-1912, una serie de 8 representaciones, denominada *miércoles wagnerianos*, consiguiendo para este fin, en el Teatro Real madrileño, un abono con descuento especial para los miembros de la Asociación. La *Revista Musical* informa sobre ello, llamando la atención sobre el hecho de que los conciertos empezaban “a hora muy temprano para poder *abrir* los cortes que de ordinario se dan en los días corrientes”¹⁷. Se logra así también, por vez primera, la interpretación de la *Trilogía*, con su prólogo (es decir, *El Anillo del Nibelungo* entero o la *Tetralogía* completa), por su *orden natural*, es decir, según la siguiente disposición: *El Oro del Rin*, *La Walkyria*, *Sigfrido*, *El Ocaso de los Dioses*. Los cuatro miércoles restantes se representan *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores*. Los socios siguieron con auténtico interés este acontecimiento pues acudían a las representaciones provistos de la partitura y del libreto, para seguir correctamente las obras.

Con motivo del centenario de Wagner, se celebra un último concierto el día 22 de mayo de 1913 para celebrar el centenario de Richard Wagner, programándose ocho fragmentos wagnerianos: las oberturas de *Cristóbal Colón*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Rienzi*; el Preludio de *Lohengrin*, el Preludio y Final de *Parsifal* y la *Huldigungsmarsch*. En palabras de Rogelio Villar, el concierto se llevó a cabo “con una orquesta improvisada, compuesta por elementos heterogéneos”. Sin embargo, “logró Lassalle con sus facultades de organizador y de director, y su temperamento de artista, interpretar un programa admirable por todos conceptos”¹⁸. La prensa del 23 de mayo no presta gran atención al concierto y se ocupa casi exclusivamente de un suceso que conmocionó a España: el espectacular *asesinato de Jalón*, en el que tras desaparecer el 24 de abril Rodrigo García Jalón, fue descubierto un mes más tarde descuartizado por el capitán Sánchez. Sin embargo, *ABC*, en su crónica teatral, destaca que pesar de la heterogeneidad de esta orquesta improvisada, las obras wagnerianas fueron interpretadas con una “unidad excelente” bajo la batuta de

¹⁷ *Revista Musical* de Bilbao, nº de junio 1912; p. 163.

“Pepe Lassalle”, “a quien con justicia hizo el público objeto de muy grandes ovaciones y repetidas llamadas al proscenio”¹⁹. Finalmente, encontramos también, tras el vaciado de la prensa, un concierto no documentado hasta el momento organizado por la Asociación Wagneriana de Madrid. Se trata del concierto-homenaje a Wagner que tiene lugar el 13 de diciembre de 1913 en el Teatro Real. El programa es el siguiente: Preludio del *Parsifal*, Cuarto Acto de *Lohengrin*, Tercer Acto de *Tristan und Isolde* y último acto de *Meistersinger*. La dirección de orquesta corre a cargo del maestro Rabl que obtuvo un caluroso aplauso por parte del público. La *pareja wagneriana* formada por Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi, que se hiciera popular en Madrid tras el estreno del *Tristán* en febrero de 1911, fue de nuevo ovacionada por el auditorio madrileño durante este homenaje a Wagner organizado por la Wagneriana. El diario *ABC* informa cómo, durante la representación del último acto de los *Maestros Cantores*, “fue coronado el busto de Wagner, colocado al pie de la escalinata del Tribunal donde se halla Hans Sachs”. Antes de terminar la escena, Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas, “cubrieron de flores el pedestal”²⁰. Terminado el acto, todos los artistas arrojaron flores y ramos de laurel a la imagen de Wagner, secundados por un público devoto y entusiasta.

El período comprendido en el presente estudio, 1911-1914, corresponde a lo que podríamos llamar *apogeo del wagnerismo* en Madrid. Como muestra de ello, relacionamos a continuación las óperas de Wagner que, durante estos cuatro años, simultáneamente a los conciertos arriba citados e independientemente de la AWM, aunque sin duda incitados y animados por a ella, se celebran en el Teatro Real de Madrid:

1911: *El Ocaso de los Dioses*: 11, 19, 26 noviembre y 6 diciembre (Intérpretes: Kr. Rabl, Carrara, Santamarina, Roussellière, Challis, Rossato)

1911: *El Oro del Rin*: 15, 21 de noviembre (Intérpretes: Guerrini, Carrara; Roussellière, Challis, Masini Pieralli, Bonfanti, Oliver, Verdaguer. Director: Walter Rabl)

¹⁸ Villar, Rogelio: “Músicos españoles: José Lassalle” en *La Esfera*, 29 de julio 1916; p. 15.

¹⁹ *ABC*, 23 de mayo de 1913

²⁰ *ABC*, 14 de febrero de 1913

1911-12: *La Walkyria*: 22 de noviembre; 7, 17, 31 de diciembre; 3 de enero
(Intérpretes: Kr. Rabl, Carrara/ Baldasarre; Wheeler, Pangrazy, Santamarina; Izquierdo, Masini Pieralli, Verdaguer. Director: Walter Rabl)

1911-12: *Sigfrido*: 29 de noviembre; 3 de diciembre; 6 de enero (Intérpretes: Kr. Rabl, Aceña, Wheeler; Rousselière, Challis, Verdaguer, Capilla Isidoriana, Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Walter Rabl)

1911-12: *Tristán e Isolda*: 13, 16, 19, 24, 28 de diciembre; 4, 25, 28 de febrero; 3 de marzo (Intérpretes: Gagliardi, Guerrini; Rousselière /Viñas, Walter, Challis, Del Pozo, Oliver, Gino Marinuzzi)

1912: *Lohengrin*: 2, 4, 10, 13 de enero; 21 de febrero (Intérpretes: De Lerma, Guerrini; Viñas, Challis, Walter, Brombara. Director: Marinuzzi)

1912: *Tannhäuser*: 21, 23, 24, 31 de enero (Intérpretes: Gagliardi, Guerrini, Barea; Viñas, Nani, Massiá, Oliver, Brombara, Foruria, Tanci. Director: Ricardo Villa)

1912: *Los Maestros Cantores de Nuremberg*: 27, 29 de febrero; 2, 5 de marzo (Intérpretes: Baldasarre, Macnez, Masini Pieralli, Bonfanti, Pantino, Verdaguer, Massiá, Foruria, Fúster. Director: W. Rabl / Luis París)

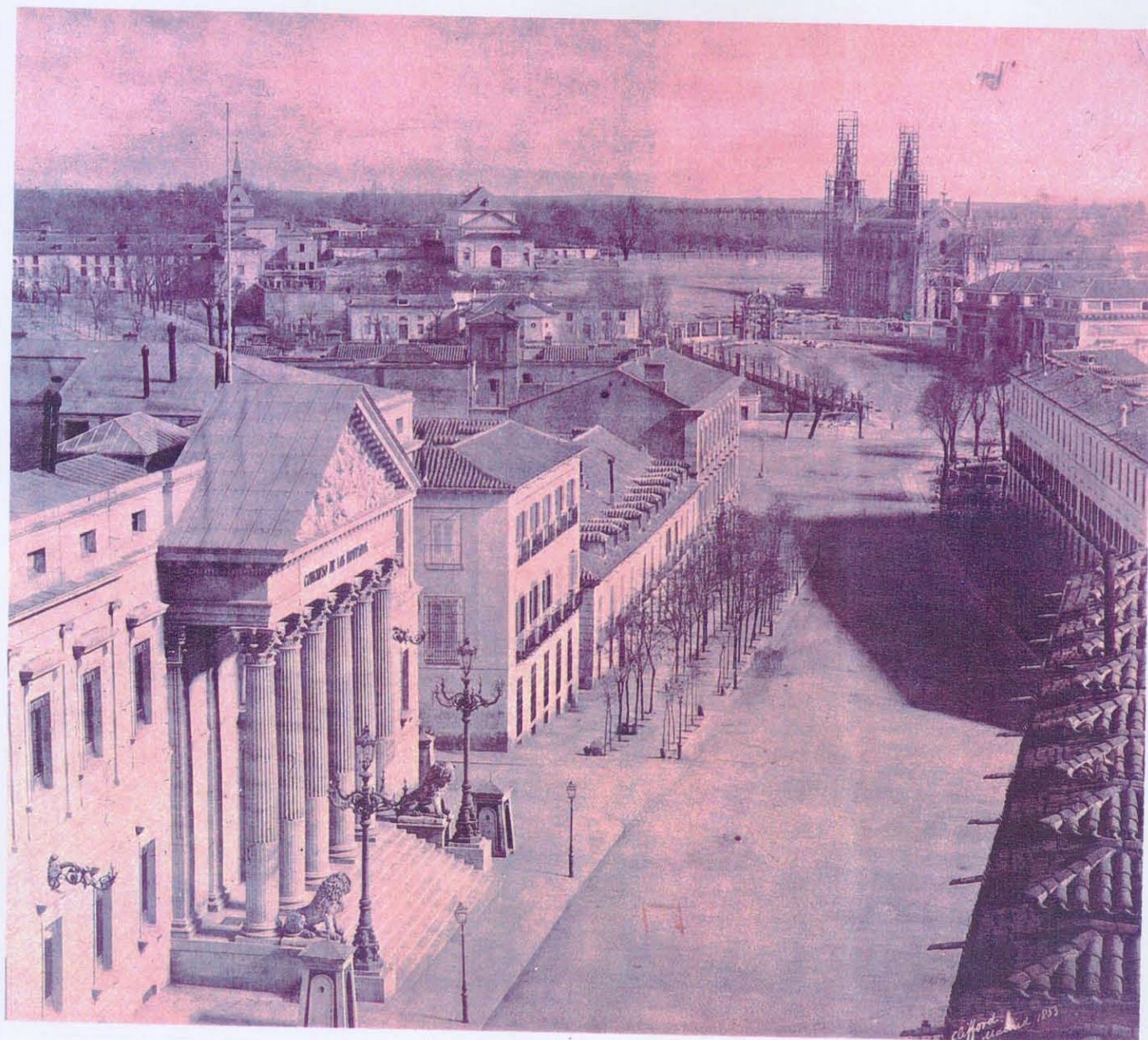
1912-13: *Lohengrin*: 3, 5, 8, 11 de diciembre; 26 de enero; 2, 9 de febrero (Intérpretes: Moscisca, Guerrini; Palet, Bonini, Luppi. Director: Saco del Valle)

1912-13: *Die Meistersinger*: 15, 18, 21, 25 de diciembre; 30 de enero; 8, 23 de febrero (Intérpretes: Moscisca, Cesaretti; Palet, Bonfanti, Masini Pieralli, Luppi, Oliver, Del Pozo, Patino, Foruria, Ferroni, Verdaguer, Fúster, Tanci. Director: W. Rabl)

1912-13: *Tristán e Isolda*: 28, 29 de diciembre; 1, 5 de enero; 2, 5, 12, 16, 18, 27 de febrero; 8 de marzo (Intérpretes: Mazzoleni, Guerrini/Buissen; Viñas, Luppi, Bonini, Del Pozo, Oliver. Director: Walter Rabl)

1913: *Tannhäuser*: 12, 19, 22, 29 de enero; 4 de febrero (Intérpretes: Crestani, Cesaretti; Viñas, Bonini, Luppi. Director: W. Rabl)

1914: *Parsifal* (Estreno): 1, 3, 7, 11, 14 de enero; 4, 5, 7, 8 de marzo (Intérpretes: Gusalewicz/Gagliardi; Rousselière/Assandria, Mansueto, Viglione. Director: José Lassalle/Luis París)



Lám. 78

Fotografía de Clifford realizada en 1853 en la que puede verse parte de la Plaza de las Cortes de Madrid a mediados del siglo XIX. Aunque la fisonomía de la ciudad se había modificado sustantivamente en 1913, el edificio que la Asociación Wagneriana de Madrid eligió para sede social (el nº 4 de la Plaza de las Cortes) ofrecía aún el mismo aspecto que vemos en la foto. Se trata del segundo edificio a la derecha de Las Cortes. La AWM alquiló un local situado en los bajos de la vivienda que, además se destinó a la Secretaría de la Asociación y albergaba la Biblioteca Wagneriana.

TEATRO DE LA PRINCESA

ASOCIACIÓN



WAGNERIANA

VELADA LITERARIO-MUSICAL
PARA EL JUEVES 4 DE MAYO DE 1911, A LAS 4 1/2 DE LA TARDE

~ PROGRAMA ~

— PRIMERA PARTE —

1.º Biografía de Ricardo Wagner, leída por su autor D. Valentín de Arín, en la que se intercalarán los cinco *lieders*.

DER ENGEL · STEHE STILL! · IM TREIBHAUS · SCHMERZEN · TRÄUME
El Ángel. ¡Detente! En el invernadero. Sufrimientos. Ensueño.

Cantados por la Srta. García Rubio y acompañados al piano por el maestro Guervós.

— SEGUNDA PARTE —

1.º «El Wagnerismo en Madrid», conferencia por D. Félix Borrell.

2.º Idilio de «Sigfredo».

3.º Los encantos del Viernes Santo. «Parsifal».

4.º «Los Maestros Cantores» (Preludio).

Por la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección del maestro Arbós.

Piano RÖNISCH, cedido por la Casa Navas.

Se ruega al público no entre ni salga durante la ejecución del programa.
Prohibidas las repeticiones.

Lám. 79

Programa del primer concierto (Velada Literario-Musical) organizado por la Asociación Wagneriana de Madrid, el 4 de mayo de 1911.

"ASOCIACIÓN WAGNERIANA,,

DE
MADRID

Secretaría

Madrid, 25 de Abril de 1911.

Sra. D.^a Mercedes P. de Figueroa

Mi distinguido consocio: La Junta Directiva de la **Asociación Wagneriana**, deseosa de dar desde luego alguna muestra de vida que responda al entusiasmo que por parte de los wagnerianos de Madrid ha despertado la constitución de esta Sociedad, organiza para el día 4 de Mayo, á las cuatro y media de la tarde, una sesión literario-musical con la colaboración de la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del Maestro Arbós, la Srta. García Rubio, D. Félix Borrell, D. Valentín de Arín y Maestro Guervós.

La adjunta tarjeta, personal é intransferible, servirá á usted de entrada al Teatro de la Princesa, donde se verificará dicha sesión, y en el cual, cada socio ocupará la localidad que tenga por conveniente, sin distinción ni preferencias de ningún género.

Esta Junta Directiva, en la primera Junta general, dará detallada cuenta de sus gestiones y de sus proyectos. Hoy se complace en anunciar á los señores asociados esta sesión, en la que toman parte elementos tan prestigiosos, y en que todos lo hacen con un absoluto desinterés y sólo en honor de Wagner y en bien de esta Asociación recién constituida y que aún atraviesa los difíciles momentos de organización y propaganda.

De usted afectísimo seguro servidor,

Q. B. S. M.,

El Secretario.

Manuel de Cendra

Lám. 80

Primera circular enviada por la Asociación Wagneriana a sus socios, anunciándoles la celebración de la primera Velada Literario-Musical con la colaboración de la Orquesta Sinfónica, Arbós, García Rubio, Félix Borrell, Valentín de Arín y Guervós.



Asociación Wagneriana de Madrid

CUATRO GRANDES CONCIERTOS

SINFÓNICO-CORALES

DIRIGIDOS POR EL EMINENTE MAESTRO

LUIS MANCINELLI

CON LA COOPERACIÓN DE LOS MAESTROS

Saco del Valle y Esnaola

DE LA

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

EL

ORFEÓN DONOSTIARRA

(300 VOCES)

y los célebres artistas Sras. Bertha Cutti (soprano), Dolores Frau (mezzosoprano),

Camino Béjar, Crehuet, Guardia, Tellaeche y Serrano (sopranos)

y los Sres. Angelo Pintucci (tenor), Roberto Scifoni (barítono), Paolo Ludikar y Verdaguer (bajos).

SE CELEBRARÁN EN EL «TEATRO LÍRICO» DE MADRID

LOS DÍAS 26, 28, 29 Y 30 DE OCTUBRE DE 1912

A LAS NUEVE DE LA NOCHE

Láms. 81 - 83

Programa de los cuatro *Festivales Wagnerianos* organizados por la AWM y dirigidos por Luigi Mancinelli al mando de la Orquesta Sinfónica y el Orfeón Donostiarra, los días 26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912 en el Teatro Lírico.

PROGRAMAS

PRIMER CONCIERTO FESTIVAL WAGNERIANO

PARSIFAL

- 1.^{er} acto. { A) Preludio.
B) Escena de la Consagración del Graal.

Solistas y coro.

- 2.^o acto. { A) Escena de Klingsor y Kundry.
B) Jardín encantado.
(ESCENA DE LAS FLORES.)

Coro de sopranos y contraltos.

- 3.^{er} acto { A) Escena de Parsifal y Gurnemanz.
B) Viernes Santo.
C) Escena final.

TERCER FESTIVAL

PRIMERA PARTE

Sinfonía Dante..... Liszt.

- A) Infierno.
B) Purgatorio.
C) Magnificat. *Coro de sopranos y contraltos.*

SEGUNDA PARTE

1.^o Composición coral de autor español (obra inédita)

2.^o **Pasión**, S. San Mateo..... Bach.

- A) Coro final de la primera parte.
B) Schutzchor (Coro final de la segunda parte).

3.^o **Santa Isabel**..... Liszt.

Milagro de las Rosas.

*Santa Isabel (soprano), Langrave (barítono)
y coro general.*

TERCERA PARTE

El ocaso de los dioses..... Wagner.

- A) Acto II. — Gran escena. ¡Salve, Gunther!
B) Acto III. — Raconto de Sigfredo y marcha fú-
nebre.
C) Acto III. — Gran escena final de Brünhilda.

SEGUNDO CONCIERTO FESTIVAL BEETHOVEN

PRIMERA PARTE

1.^o **La Bendición del Hogar**. Obertura.
(Die Weihe des Hauses.)

2.^o **Misa en Re.**

- A) Kyrie.
B) Fuga del Gloria.

3.^o **Egmont**. Obertura.

4.^o **Misa en Re.**

- C) Allegro molto y fuga del Credo.

5.^o **Leonor**, núm. 3. Obertura.

SEGUNDA PARTE

Novena Sinfonía.

I.—Allegro ma non troppo un poco maestoso.

II.—Molto vivace.

III.—Adagio.

IV.—Final.

CUARTO FESTIVAL

PRIMERA PARTE

1.^o **Concierto Grosso**, núm. 12, en
Si menor..... Haendel.

Para instrumentos de arco.

2.^o **Till Eulenspiegel**..... Strauss.

SEGUNDA PARTE

1.^o Composiciones corales (inéditas) de autores es-
pañoles.

2.^o **Redención**..... C. Franck.

- A) Sinfonía.
B) Segunda parte.

Aria de soprano y coro.

3.^o **Tod und Werklärung**..... Strauss.

TERCERA PARTE

**Los maestros cantores de Nu-
remberg**..... Wagner.

- A) Preludio (acto I).
B) Quinteto y escena final de la Coronación.

ABONO

A cuatro festivales, que se celebrarán los días **sábado 26, lunes 28, martes 29 y miércoles 30** de Octubre de 1912, por la noche, en el Teatro Lírico de esta corte.

Los Sres. Socios podrán verificar este abono en el local de la Asociación, Plaza de las Cortes, 4, durante los días 12, 13, 14 y 15 del corriente mes, de cuatro á ocho de la tarde.

Desde el día 1.º del actual se admiten en Secretaría los encargos de localidades que los Sres. Socios deseen abonar, mediante el pago del 10 por 100 del valor total de lo reservado, en concepto de anticipo.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES POR ABONO

LOCALIDADES	PRECIO POR ABONO A LOS CUATRO FESTIVALES	PRECIO DE ASOCIADO deducido el 15 por 100 de bonificación.	IMPUESTO CORRESPONDIENTE	PRECIO TOTAL
	Plas. Cts.	Plas. Cts.	Plas. Cts.	Plas. Cts.
Palcos proskenios plateas, sin entradas.....	500	425	125	550
Idem id. entresuelos, sin id.....	500	425	125	550
Idem id. principales, sin id.....	360	306	90	450
Idem plateas, sin id.....	360	306	90	450
Idem entresuelos, sin id.....	360	306	90	450
Butaca de orquesta, con entrada.....	44	37,40	11	48,40
Butaca, con id....	44	37,40	11	48,40
Butaca de entresuelo, 1.ª fila, con id.....	40	34	10	44
Idem de id., 2.ª fila, con id.....	32	27,20	8	35,20
Anfiteatro entresuelo, 1.ª, 2.ª y 3.ª fila, con id.....	36	30,60	9	39,60
Butaca de balcón, con id.....	32	27,20	8	35,20
Delantera de principal, con id.....	24	20,40	6	26,40
Asientos de id., 1.ª, 2.ª y 3.ª fila, con id.....	20	17	5	22
Delantera de paraíso, con id.....	20	17	5	22



Lám. 84

Portada de la revista satírica *¡Cu-Cut!*, de fecha 25 de abril de 1912, alusiva a los primeros *Festivales Wagnerianos* organizados por la Asociación Wagneriana madrileña, dirigidos por Lluís Millet al frente del *Orfeó Català* y titulada "Orfeu domesticant les feres".

3.5.2. Publicaciones:

La Wagneriana madrileña publicó, desde su creación en mayo de 1911 hasta finales de 1914, los documentos y las obras que, por orden cronológico, se detallan a continuación:

Documentos:

1911: *Estatutos de la Asociación Wagneriana de Madrid*, aprobados el 31 de marzo

1912: *Cuentas y Estados Año I: 1911-1912* (contabilidad cerrada en 31 de mayo de 1912)

1912: *Memoria de proyectos realizados y en estudio por la Junta Directiva* (del 1 de abril al 31 de mayo de 1912)

1912: *Lista de Señores Socios*, fechada el 31 de marzo de 1912

1913: *Lista de Señores Socios*, fechada el 30 de junio de 1913

Ensayos, traducciones y escritos sobre la obra de Wagner:

1911: Borrell, Félix: “El Wagnerismo en Madrid” y Arín, Valentín de: “Biografía de Ricardo Wagner”. (Conferencias leídas en el Teatro de la Princesa en Madrid el 4 de mayo de 1911).

1913: Borrell, Félix: *Los Maestros Cantores de Nürnberg. Bocetos críticos*. Imprenta Ducazcal: Madrid, 1913.

13 de marzo de 1913: Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las Leyendas de Wagner en la Literatura Española con un apéndice sobre el Santo Grial en el “Lanzarote del Lago” castellano*. Publicada en Madrid, 1913.

1914: Abril, Manuel: “La Filosofía de Parsifal” (conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 16 de enero de 1914). Madrid, 1914

1914: Fesser, Joaquín: *Parsifal. Festival Escénico Sacro de Richard Wagner* (Traducción en prosa del alemán al castellano). Madrid, 1914.

ABC informa el 13 de marzo de 1913 que la AWM organizó una conferencia a cargo de Bonilla en el Teatro de La Comedia, con la actuación vocal de Cecilia Gagliardi. Los socios de la Wagneriana llenaban todas las localidades del teatro, ovacionando al conferenciante por la interesante conferencia. La

segunda parte del acto wagneriano fue protagonizado por la Gagliardi que, acompañada al piano por Guervós, interpretó la “Balada de Senta” de *Der fliegende Holländer* y la “Muerte de Iseo” de *Tristan und Isolde*, “siendo aplaudida con verdadero delirio”¹ y repitiendo por ello la última pieza.

Como observa Jordi Mota, las publicaciones de la Wagneriana, si bien no fueron numerosas, se caracterizan por su originalidad y calidad: “fueron siempre trabajos relevantes y, a diferencia de la *Associació Wagneriana de Barcelona* que centró su actividad en las traducciones, (...), cuatro de los cinco libros editados fueron ensayos o textos creativos propios y todos muy interesantes”².

La primera publicación de la Asociación incluye las dos conferencias inaugurales que corrieron a cargo del Vicepresidente de la Asociación, Valentín de Arín y de Félix Borrell, el 4 de mayo de 1911 en el Teatro de la Princesa donde, como se detalla anteriormente, tuvo lugar la primera *velada literario-musical* celebrada por la AWM. Valentín de Arín Goenaga, compositor, teórico, organista y profesor de Armonía en la Escuela Nacional de Música desde 1889, abre la sesión con una breve pero interesante biografía introductoria sobre Richard Wagner. El ardiente wagnerista y conocido *chapinista*, fallecería poco más tarde, el 26 de noviembre de 1912, dejando vacante la Vicepresidencia de la Asociación. El hermano de José Borrell, Félix Borrell, farmacéutico como su hermano y aficionado *ilustrado* a la música de Wagner, aprovecha por su parte la ocasión para relatar, en calidad de *viejo wagneriano*, de manera amena y humorística, la recepción que de Wagner se había hecho hasta el momento en la capital madrileña. Esta obra resulta interesante desde el punto de vista testimonial, pues fue Borrell testigo directo de la evolución del wagnerismo en Madrid desde que Barbieri dirigiera, en marzo de 1864, el primer fragmento wagneriano - la “Marcha” del *Tannhäuser* - en el Conservatorio madrileño. Su segunda publicación realizada a través de la AWM, los *Bocetos Críticos* referidos a *Los Maestros Cantores* interpretan de manera original la última obra de Wagner.

La tercera publicación corre a cargo de Adolfo Bonilla y San Martín, célebre académico e historiador considerado por muchos como *sucesor oficial* de

¹ *ABC*, 13 de marzo de 1913

Menéndez Pelayo por concluir, entre otras cosas, la obra que éste dejó sin terminar, *Los orígenes de la novela*. El ensayo de Bonilla es el resultado de una conferencia leída para la AWM, el día 12 de marzo de 1913 en el Teatro de la Comedia: “No trato de exponer (...) los orígenes de ninguna leyenda (...) Aspiro solamente a demostrar que, las que sirven de base a los dramas musicales de Richard Wagner no son asuntos completamente alejados de la tradición de nuestro pueblo”³. El escrito, además de original y muy bien documentado, es realmente interesante por ser uno de los primeros trabajos que hace referencia al origen *español* de algunas de las leyendas en las que Wagner basó sus óperas.

El madrileño Manuel Abril, conocido sobre todo en su faceta como crítico de arte, sirviendo muchos de sus trabajos de *guía* para muchos pintores españoles de su generación, es el autor de la cuarta publicación de la Asociación Wagneriana. El prólogo a la misma lo realiza Adolfo Bonilla. Se trata de una conferencia de tipo divulgativo, en la que se presentan algunos de los principios filosóficos de la obra de Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El Mundo como Voluntad y como Representación*) para demostrar a continuación la influencia de la doctrina del filósofo sobre el *Parsifal* de Wagner. De esta manera, el personaje de Amfortas personifica el *dolor*, el Grial es *das Ding an sich* (“la cosa en sí”), la lanza es la *voluntad esclavizada*; Kundry representa la *voluntad de vivir* y Parsifal viene a simbolizar la redención y la *pureza*. A diferencia de otras interpretaciones religiosas de esta última obra wagneriana, como la realizada en España por Miquel Domenech Espanyol⁴, para Abril, el elemento cristiano es utilizado por Wagner “no como símbolo de moral, sino como elemento de ornato místico, de alusión sentimental”⁵. Esta conferencia fue pronunciada en el Ateneo de Madrid el 16 de enero de 1914 y representa la última publicación realizada por la Asociación Wagneriana madrileña.

² Mota; Jordi, op.cit. p.8

³ Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las Leyendas de Richard Wagner en la Literatura Española...* Madrid, 1913, p. 5

⁴ Domenech Espanyol, Miquel: *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner*. Barcelona, 1910.

⁵ op.cit. p. 44

Curioso es observar que, si bien la Asociación sólo publica estas cinco obras, varios miembros de la misma, publican simultáneamente escritos relacionados con la figura de Richard Wagner. Este hecho evidencia, al igual que los conciertos señalados en el apartado anterior, el auge del wagnerismo madrileño tiene lugar durante estos años. Dentro de estas publicaciones, destacan en primer lugar las traducciones al castellano de los siguientes socios de la Asociación:

1909 - París, Luis: *El Oro del Rin, La Walkyria, Siegfried, El Ocaso de los Dioses*

1910 - Gil y Gordaliza, Antonio: *Tannhäuser, Lohengrin*

1911 - París, Luis: *Tristán e Isolda*

1911 - Cendra, Manuel de: *Tristán e Isolda*

1912 - París, Luis: *Die Meistersinger*

1913 - Gil y Gordaliza: *Parsifal*

1914 - Fesser, Joaquín: *Parsifal*

Simultáneamente a las traducciones realizadas por miembros de la AWM, se publican en Barcelona las siguientes versiones castellanas:

1909: Junoi, Roger: *Lohengrin*

1909: López Marín: *El ocaso de los dioses*

1910: Junoi, Roger: *Rienzi, Tannhäuser*

1913: Anónimo: *Lohengrin*

Como referimos en el punto 3.2., la traducción de Luis París no sería publicada por la propia AWM puesto que, aunque se tratara de una nueva versión, toda la obra de Wagner había sido ya traducida anteriormente.

El caso de la traducción realizada por el Secretario de la Asociación, Manuel de Cendra, y Clemente Basail, merece mención aparte. Se trata de la primera traducción al castellano que incluye una *Guía Temática*, razón por la cual hubiera sido esperable la publicación de la misma por parte de la propia AWM. ¿A qué se debe este hecho? Observando la traducción se advierten enseguida omisiones y errores de falso sentido que evidencian que el texto castellano no es una traducción directa del alemán, sino del italiano. Editar esta traducción hubiera contravenido el Artículo 26 de los Estatutos de la Asociación, tal y como queda expuesto en el punto 3.2. Lo más probable es que los autores utilizaran

concretamente la versión de P. Florida, editada por Ricordi, pues encontramos este ejemplar en la Biblioteca Wagneriana, con sello de la AWM, comprado en la madrileña Librería Gutenberg de la Plaza de Santa Ana (que imprime también su sello en el libro). Además, este texto es el que se utiliza como base a la *Guía Temática* ya que, a lo largo de todo el libro, se pueden observar en dicho ejemplar las anotaciones en lápiz realizadas al margen a lo largo de todo el libro, que constituyen el borrador de dicha guía.

Al margen de las traducciones citadas, se publican en Madrid, a lo largo del período comprendido entre 1911 y 1914, numerosos escritos que reflejan la repercusión de Wagner en la sociedad, desde la novela de Rafael Pamplona Escudero, *El hijo de Parsifal* (1912) o la ópera humorística de Pablo Parellada, *Il Cavaliere di Narunkestunkesberg*, publicada en 1914, hasta interpretaciones de tipo religioso como la realizada por Enrique Sánchez Torres, *El Parsifal de Wagner*, publicada en 1913. En 1914 se termina de publicar la segunda edición de la obra completa de Juan Fastenrath: *La Walhalla y Las Glorias de Alemania*, del polémico Juan Fastenrath⁶.

3.5.3. Conferencias

La Asociación publicó, como ya se ha dicho más arriba, las conferencias de inauguración de Arín y Borrell que tuvieron lugar el 4 de mayo de 1911 en el Teatro de la Princesa, además de la pronunciada por Adolfo Bonilla el 13 de marzo de 1913.

La obra de Félix Borrell *Los Maestros Cantores de Nuremberg. Bocetos críticos* es también fruto de dos conferencias, calificadas por la prensa de la época como “interesantísimas”⁷, pronunciadas los días 23 y 26 de febrero de 1913 y organizadas por la AWM con motivo de la celebración del 30 aniversario de la muerte de Richard Wagner. En ellas se tratan la gestación y los antecedentes literarios de *Los Maestros*, se analiza el esqueleto temático de la partitura y se alude al simbolismo de la ópera que iba a ser representada en el Teatro Real los días 27, 29 de febrero.

⁶ cfr. Gimber, Arno. op. cit. p. 115

Además de estas conferencias, la Asociación proyectó otras intervenciones con personajes relevantes del momento. Concretamente, la AWM mantenía relaciones con Marcelino Menéndez Pelayo, relatándose en la *Memoria* de 1912 (v. Apénd. III) las planeadas conferencias que sobre Wagner iba a dar “el gran Menéndez Pelayo, cuyos juicios y profundas observaciones acerca de la obra wagneriana están, de seguro, en la memoria de todos” informándose en la Circular del 30 de junio de 1911 enviada por la AWM a sus socios (v. Apénd. V.2.) e incluso reflejándose en la prensa (*Revista Musical* de julio de 1911). Parece que Menéndez Pelayo aceptó en principio de buen grado la propuesta, “pero al exponerle nuestro deseo de que diese a principios de mayo la conferencia, se excusó por su estado de salud y la falta de tiempo para preparar este trabajo, prometiéndolo para más tarde”. Efectivamente, M. Pelayo se encontraba ya algo enfermo, falleciendo un año más tarde, el 19 de mayo de 1912, por lo que la intervención no tuvo lugar.

Por otra parte, Manuel Manrique pronuncia el siete de enero de 1914 una conferencia titulada “Concepción y desenvolvimiento del *Parsifal* wagneriano” en el Conservatorio de Madrid ante los socios de la Wagneriana. El 8 de este mismo mes, Eduardo Laiglesia, discípulo de Adolfo Bonilla y vocal de la Asociación, interviene con “De Peredur a Perceval”, referida igualmente al *Parsifal* wagneriano. Finalmente, el día 16 lee Manuel Abril su conferencia “La filosofía de *Parsifal*”, obteniendo un gran éxito por parte de la crítica musical del momento⁸.

También consta en la *Memoria* que el célebre escritor Jacinto Benavente, cuya afición wagneriana y *pro-germana* era por todos conocida, proyectaba una conferencia sobre el arte dramático Wagner el día 8 de enero de 1912, que iba a ser musicalmente ilustrada por las Sras. Gagliardi y Guerrini y los Sres. Challis y Cubiles. Finalmente, Benavente canceló dicha conferencia, manteniendo su oferta para el siguiente invierno. No nos consta sin embargo que dicha intervención tuviera lugar.

También se contactó con Rafael Altamira, Catedrático de Historia General del Derecho en la Universidad de Oviedo primero y en Madrid después, además de

⁷ Cecilio de Roda sustituyendo a Miguel Salvador en: *Revista Musical* de Bilbao, marzo 1912

Director General de Primera Enseñanza durante los años 1911-1913. Éste había leído con éxito, hacía algunos años, unas conferencias en Gijón y en Oviedo sobre la figura de Wagner, por lo que los madrileños deseaban tenerle en Madrid con la misma finalidad. Altamira promete conferenciar en la primera decena de junio de 1911 con una conferencia sobre *Parsifal*, por lo que la AWM organiza una velada en la que participaría también la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sin embargo, al poco tiempo, la Asociación recibe una carta de Altamira, “en la que nos manifestaba dicho señor su gran contrariedad al no poder realizar su promesa a causa de un repentino viaje oficial a Inglaterra que tuvo que emprender en los últimos días del pasado mayo”, probablemente a Londres, pues formaba parte como académico de la londinense *Royal Society of Literature*.

Ocho conferencias realizadas, es decir, cinco más de las hasta ahora conocidas, sumadas a las tres en frustrado pero avanzado proyecto, concluyen, sin duda, un positivo balance.

3.6. Relación de la AWM con la Asociación Wagneriana de Barcelona

El 4 de julio de 1911 el Secretario de la Asociación Wagneriana de Madrid, Manuel de Cendra, envía a Joaquín Pena, Presidente de la *Associació Wagneriana de Barcelona*, una carta en la que le comunica la constitución de la entidad madrileña. Desde ese momento, ambas asociaciones mantendrán una intensa e interesante correspondencia que reflejaremos a continuación. Gracias a las cartas encontradas en el *Fondo Pena* de la Biblioteca de Catalunya, desconocidas hasta ahora por encontrarse en cajas sin inventariar, hemos podido constatar que la relación entre ambas entidades fue mucho más intensa de lo que se creía hasta el momento. A través de esta relación epistolar sabemos así del sorprendente alcance y de la transcendencia de la AWM fuera de Madrid y de lo que llegó a significar la Asociación madrileña para la homónima catalana.

3.6.1. Correspondencia mantenida entre ambas instituciones

⁸ *Revista Musical Hispano-Americana*, nº de enero 1914; pp. 9-10.

Manuel de Cendra comienza de este modo, el 4 de julio de 1911, la relación epistolar entre ambas *Wagnerianas*:

Mucho tiempo hace que tenía intención de dirigirme a Vd. para darle cuenta de la constitución en Madrid de la Asociación Wagneriana que, tras no pequeña lucha, he organizado, teniendo la inmensa satisfacción de verla ya constituida con una pujanza extraordinaria y un gran entusiasmo por parte de los 1.550 socios con que hoy contamos, cada vez más entusiastas y defensores de la causa Wagneriana en sus dos manifestaciones literaria y musical.

Esta primera carta hace referencia, a continuación, a la visita que Conrado del Campo hizo a Joaquín Pena, durante su estancia con la Orquesta Sinfónica en la ciudad condal. En la entrevista que mantuvieron ambos, quedó patente el interés de Pena por la Asociación madrileña. Por esta razón, Cendra envía el citado escrito, comunicándole todos los proyectos que existen para el invierno, adjuntando con este fin la circular informativa del 30 de junio (v. Apénd. V.2.) que queda resumida en la carta. Tras informar de todos los proyectos trazados por la AWM, Cendra celebra la labor de la AWB y hace referencia a aspectos económicos, reflejando ya una cierta inquietud al respecto. (Todos los subrayados de las cartas transcritas a continuación corresponden - salvo mención contraria - a Joaquín Pena):

Haremos cuanto esté a nuestro alcance y bolsillo, pues no es ésta la menor dificultad que se nos presenta al tener una cuota mensual tan pequeña, como es la de 2 ptas, que se viene satisfaciendo. Esta Asociación, identificada con la Vds., no tiene otro deseo que adherirse a ella, empezando por aplaudir la meritísima labor por Vds. realizada, especialmente en la publicación de los poemas, labor interesantísima y de mucha importancia, que estamos nosotros empezando a realizar.

Para finalizar, Cendra solicita a la AWB el envío de las traducciones realizadas por ellos, así como sus Estatutos, asegurando su pago a vuelta de correo y adjuntando los Estatutos de la Asociación Madrileña.

Joaquín Pena responde inmediatamente a esta primera carta, agradeciendo los elogios, adjuntándole todas sus publicaciones y felicitando con total apoyo a su “ilustre compañera madrileña”.

3.6.2. El Proyecto de Piedra y la AWM

Como ya indicaba Alfonsina Janés en 1974⁹, “a comienzos de 1912 lanzóse en Barcelona una idea grandiosa para ensalzar la figura de Richard Wagner. Parece ser que la iniciativa partió de Joaquín Pena, pero fue el tenor Viñas quien la dio a conocer. Se trataba nada menos que de la representación de *Parsifal* en el Monasterio de Piedra”. Poco más se detallaba en el trabajo de Janés. A través del hallazgo de la correspondencia mantenida entre ambas entidades, sabemos ahora que el Proyecto de Piedra fue mucho más lejos de lo que se creía hasta ahora y fueron también muchos más los resortes que se tocaron para tratar de lograr el objetivo propuesto.

Efectivamente, la siguiente carta que intercambian la AWM y la AWB corresponde a la de la Asociación madrileña y está fechada el 12 de enero de 1912. En ella, el Secretario de la AWM hace por primera vez alusión al *proyecto de piedra*:

Nuestro compatriota, el eminente tenor Sr. Viñas, me ha dado cuenta particularmente, del grandioso proyecto que Vds. tienen y que nosotros aplaudimos sin reservas, respecto a la próxima representación en España del sublime Parsifal.

De tan hermosa idea, he dado cuenta a la Directiva de esta Asociación y todos, unánimemente, han prodigado su aplauso a este proyecto, que aprobamos en todas sus partes, dispuestos a colaborar con Vds. en todo lo que nuestras fuerzas permitan, deseando tener en mayo una reunión en el Monasterio de Piedra, como Vds. proponen y antes de esa época en Madrid, si lleva Vd. a la práctica su proyectado viaje a esta corte, según indicación hecha por el Sr. Viñas.

Joaquín Pena pensó en un principio aprovechar la visita del *Orfeo* a la capital para entrevistarse con sus compañeros madrileños, pero no llegó finalmente a realizar su proyectada visita, por lo que la reunión quedó aplazada, para realizarse más tarde en el Monasterio de Piedra. Cendra pone ya de manifiesto en su carta su preocupación por la premura del tiempo. Era necesario coordinarse rápidamente, pues la idea de Joaquín Pena era la de celebrar, antes del estreno en 1914 del *Parsifal*, el centenario de Wagner en 1913, por lo que Cendra advierte:

⁹ Janés, Alfonsina, op. cit.; pp.140-141

Hay que tener presente que, aunque la representación se haya de celebrar en junio de 1913, sólo queda año y medio, tiempo nada más que suficiente, tal vez escaso, para organizar tanto como es preciso llevar a la práctica venciendo los innumerables obstáculos que se han de encontrar en empresa de tanta magnitud, sobre todo para la formación de la Sociedad que construya el teatro, único medio posible de poder llevar a la escena este maravilloso drama.

Da, sin embargo, da su absoluto apoyo al proyecto y, en nombre de la Junta Directiva, expresa su “adhesión más incondicional”, para lo que la Wagneriana madrileña, tal y como se demostrará a continuación, se muestra dispuesta “a colaborar en él (...) en la seguridad de no escatimar sacrificio alguno de orden económico e intelectual, uniendo todas nuestras fuerzas al feliz resultado de tan hermoso pensamiento”. A continuación, Cendra solicita de Pena le envíe “algo de lo que hayan pensado para dar cuerpo a esta idea, en su parte prosaica y material, que si bien es la más ingrata a tratar, desgraciadamente en cuestiones de arte, es en la que siempre estrellamos todos.” Cendra se refiere al proyecto de *Sociedad por acciones*, “que aporte el capital necesario para tan grande obra”.

La reacción de la *Associació* al escrito madrileño es rápida y la respuesta, extensísima. En carta de febrero de 1912¹⁰, Joaquín Pena agradece largamente el entusiasmo con que su proyecto ha sido ya recogido en Madrid a través del mensaje oral de Francisco Viñas y ruega a la AWM “se digne a aceptar el testimonio de mi franca amistad, al par que entusiasta admiración por la labor en pro de nuestra causa común, que con tanto éxito viene realizando esa magnífica Asociación Wagneriana”. Menciona también que, junto a la carta, realiza el envío “en un rollo separado” certificado del *proyecto de bases*, aprobado por el Consejo Directivo de la AWB y en el que, a lo largo de 13 puntos, expone la idea en líneas generales. Decide entonces en su carta *ir al grano*, comenzando por resaltar el aspecto económico:

El caballo de batalla será, sin duda, como Vd. ha visto muy bien desde un principio, el aspecto económico. Dado que forzosamente ha de ser cuestión de construir un teatro y dotarlo de tantos y tan complicados accesorios como exige su objetivo, el capital que para ello se requiere, representa una suma muy respetable. ¿Podremos llegar a reunirla? Ahí

¹⁰ Se trata de un borrador manuscrito que no incluye la fecha exacta, sino sólo *febrero 1912*

está el problema, pero creo que no tiene nada de particular ni difícil intentarlo, guardándonos de dar un paso en firme hasta tener asegurado en buena parte el éxito de la suscripción, para evitarnos un ridículo fracaso.

Pena parece tener muy clara la idea de cómo conseguir dicha “suma”:

Es cuestión de pulsar al instante la opinión en nuestros dominios respectivos y ver cómo responde.

Es sin embargo consciente de la dificultad de un proyecto de tal magnitud y trata de evitar reincidir en un excesivo entusiasmo, que en otras ocasiones le produjo no pocos problemas, relatando así a Manuel de Cendra este interesante resumen de su experiencia al frente de la *Associació*:

Por lo que a nosotros atañe, sería sin duda pecar de ilusionista mostrar un optimismo exagerado. Llevo doce años tirando del carro, luchando constantemente y sacrificando tiempo y dinero para cosechar burlas y disgustos al principio, aunque después haya venido el conocimiento tardío pero franco y general, acompañado de un cúmulo de desmesuradas alabanzas, inútiles y hasta contraproducentes cuando aportan materiales escasos. En la época de mayor apogeo, cuando prodigábamos las sesiones y conciertos, no llegamos a 400 socios. Después, cuando estudiadas detenidamente todas las obras de Wagner y sin elementos para crear el teatro wagneriano que soñábamos, nos convertimos exclusivamente en sociedad editorial, hemos quedado constituyendo un núcleo de un centenar, con otro centenar que desde fuera nos ayuda en la edición de las partituras. Pero ¡si supiera Vd. la lucha que nos cuesta cada vez colocar el resto de tan costosas ediciones!

Si a pesar de la experiencia vivida, la *Associació* decide seguir adelante con el ambicioso proyecto, ello se debe precisamente a la existencia de la Asociación Wagneriana de Madrid:

Por todo ello, jamás hubiera pasado por mi mente una empresa tan arriesgada como la que proyectamos, sin la creación de la entidad de Vds. Al tener noticia de su existencia, pronto se me ocurrió que debíamos unirnos si queríamos celebrar el Centenario de una manera digna, sin las mojigangas propias de casos análogos. Con la plétora de vida, con el entusiasmo que Vds. traen y con el temperamento más desprendido que les caracteriza, creo que tenemos bastante ganado.

Joaquín Pena piensa que Madrid sería la ciudad que más *capital* podría aportar al proyecto. Bilbao podría quizás también ayudarles y Barcelona se sentiría quizás ahora animada a hacerlo, gracias a la reciente creación de la Asociación Wagneriana madrileña:

Para que salgamos adelante, es preciso que Madrid, es decir, los pudientes de toda España que ahí tienen residencia, cargada con buena pasta del empréstito [colaboren]. Bilbao puede también hacer bastante, y en cuanto a Barcelona, yo he de poner alma y vida en remover hasta las piedras para ver si esta vez siquiera, por la trascendencia de la cosa y por la misma emulación de Vds., nuestras clases mercantiles, que son aquí los verdaderos portentados, se dignen ayudarnos y nos eviten el ridículo.

Tras disculparse por la sinceridad en la inmediatez de sus juicios, propone medidas concretas para conseguir el objetivo perseguido:

Este es mi parecer; sin ambages ni rodeos, como sastre que conoce el paño, y por eso me apresuro a exponerlo francamente, para fijar bien el terreno que pisamos.

Es preciso, en consecuencia, lanzar bien la cosa. Meter en esa Junta organizadora, lo más numerosa posible, unos cuantos nombres de gente que arrastra, y jalearlo de lo lindo en la prensa. Y así, despertando la emulación y estimulando la vanidad, podremos hacer llegar a muchos a donde no conseguía llevarles el amor al arte.

Más adelante, llega incluso a acariciar la idea de ser subvencionados por el Estado:

Si pudiéramos llegar a hacer contribuir al Estado, y si las clases altas nos patrocinaran de veras, creo que no habría que desmayar, para llegar a ver con nuestros proyectos abiertos lo que hoy también no es más que un sueño.

El Secretario de la AWM está convencido del éxito posterior del proyecto si éste pudiera ponerse en pie, justificándose de antemano en caso contrario:

Si la cosa arrancara, no hay duda que luego el éxito de los festivales puede darse por descontado. Y si no arranca, podremos siempre los organizadores tener la conciencia tranquila de que intentamos honrar la memoria del Genio, de la manera más digna y que, si se perdió, no fue por culpa nuestra.

Insiste en el aspecto *no cerrado* del proyecto, mostrándose flexible a cuantos cambios o añadidos propusiera la Asociación madrileña para este fin:

Repito que mi exposición del plan no es más que un proyecto, que no tengo criterio cerrado en casi ningún extremo del mismo y que, por tanto, así en el fondo como en la forma, a su superior criterio e inteligencia me remito, en la seguridad de que con las modificaciones y adiciones con que sabrán enriquecerla, van a dejar la cosa perfectamente viable. Por eso no he querido fijar detalles, ni pretender por un momento imponer normas de acción a esa Junta organizadora que debe ser la soberana absoluta.

Únicamente en un aspecto, el que corresponde al *lenguaje*, considera necesario expresar su opinión. Y esta resulta realmente interesante, pues refleja la preocupación latente en aquella época respecto al idioma en el que debían ser cantadas las óperas de Wagner. Como se refirió anteriormente, la excelente acogida y, sobre todo, la duradera y profunda asimilación de Richard Wagner en Cataluña se debió, fundamentalmente, a la labor realizada por los traductores. Joaquín Pena, Antoni Ribera, Geroni Zanné, Xavier Viura, Salvador Vilaregut, Joan Maragall, Josep Lleonart y Anna d’Ax: todos ellos tradujeron la obra de Wagner al catalán y todos ellos realizaron traducciones adaptadas a la música, es decir, traducciones para ser cantadas. La *Associació* editaba las traducciones porque, en su tarea divulgadora del músico alemán, sabía que traducciones así eran necesarias para despertar en los cantantes el deseo de interpretar a Wagner. Las traducciones al catalán fueron recibidas por la prensa catalana de principios de siglo con absoluto júbilo y fueron probablemente, responsables en gran parte del creciente interés, no sólo por Wagner, sino por la cultura de los países germanófonos en Cataluña. Joaquín Pena pensaba por ello que, cantadas ahora en castellano, las óperas alemanas contribuirían a una mayor difusión y posterior asentamiento de la obra de Wagner en España.

Se había llegado además, en aquel momento, a una situación realmente curiosa respecto al idioma en que eran cantadas las óperas wagnerianas, llegando a extremos inimaginables hoy en día. José Borrell relata al respecto: “en el reparto de las obras de Wagner alternaban artistas italianos con alemanes, con lo que resultaban audiciones bilingües, cosa no muy correcta ni conveniente, pero a la

que tuvimos que acostumbrarnos a la fuerza, y hasta se dio el caso de que llegaron a ser trilingües, como en las representaciones en que intervenía Rousselière, que cantaba en francés”¹¹. Este fue el del estreno del *Parsifal* el 1 de enero de 1914 cantando, como señala Gómez de la Serna, cada intérprete en su idioma: “en francés el tenor Rousselière, en alemán la soprano Guszalevycz y en italiano los demás”¹².

Ésta es la opinión de Joaquín Pena al respecto:

Sólo en un punto sí me ha parecido necesario precisar concretamente, y es en la cuestión del lenguaje. La gran incomprensión de las obras de Wagner por parte de muchos wagnerianos inclusive, estriba en la falta de atención al drama, suplida por un exceso de atención a la música, fomentada por las continuas representaciones en lengua extraña. Pues bien, creo que esta vez hay que poner la primera piedra, como la hemos puesto ya nosotros en el Liceo, hay que barrer a marchas forzadas la ignominia de la representación en lengua italiana y no es lógico tampoco abrir la puerta al alemán, ni a pretexto de admirar interpretaciones de grandes artistas. El descomunal relato de Gurnemanz y la terrible lamentación de Amfortas, no pueden menos de resultar una solemne lata a todo aquel que no siga palabra por palabra lo que dicen. Hay que tener además en cuenta que sólo el primer acto dura dos horas, y espero no consentirán Vds. que se corte un solo compás, pues éste es mi otro caballo de batalla. Por eso es que hago hincapié tan sólo en este punto.

Ante los posibles problemas que podrían surgir ante la implantación del castellano en la interpretación de las obras de Wagner, Pena se muestra seguro del éxito, recordando su experiencia *catalana*:

A esto nos objetarán sin duda: ¿y los artistas?, ¿y la traducción? Que cubran la suscripción y que no se preocupen por el resto, que todo lo demás saldrá. Me empeñé en hacer cantar en catalán a la Pasini Vitale, y todo el mundo quedó sorprendido al oír lo que hubiera creído siempre imposible. Conozco a muchos cantantes italianos que hablan el español más que suficientemente bien, para poder echar mano de ellos.

¹¹ Borrell, José; op.cit. p. 142

¹² Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real de Madrid*. Madrid, 1976; p. 64

Al ser competencia de la Asociación madrileña la traducción al castellano de la obra wagneriana, Pena, en su calidad de traductor, añade sensatos consejos e incluso ofrece su ayuda desde Barcelona:

En cuanto a la traducción castellana, a Vds. toca decir. Permítanme sólo un consejo: mucho cuidado con las grandes firmas, los literatos eminentes, pues por el afán de crear, son los que acostumbran a desfigurar más el original. Y si nadie se veía con fuerzas, también aquí intentaríamos sacar adelante la empresa.

Por otra parte, la *Associació* se había ya puesto a trabajar en el proyecto, contactando con la familia del propietario del Monasterio de Piedra, donde se pensaba erigir el teatro:

Otra de las cuestiones perentorias es la de tratar con el propietario. Yo me he adelantado, comenzando ya los trabajos, pues como no ignorarán, se trata de un paisano nuestro, y aunque se pase gran parte del tiempo en Calatayud y cuente ya 88 años, los más próximos allegados están aquí y con ellos estamos ya gestionando para que le convenzan.

Se trata del escritor Juan Federico Muntadas Jornet, que había heredado de su padre este monasterio, realizando en él importantes reformas. La *Associació* contactará fundamentalmente con su hijo Ramón, pues el padre (que contaba entonces no con 88, sino con 86 años) se encontraba ya enfermo, falleciendo ese mismo año, en el otoño de 1912.

Por estas cartas sabemos también de la relación amistosa entre Joaquín Pena y miembros de la AWM, como muestra la despedida de ésta, en la que hace mención a sus “entrañables amigos” Conrado del Campo, Félix y José Borrell.

A esta extensísima carta responde Jose María Marañón, pues Manuel de Cendra se encontraba ausente en ese momento, asumiendo Marañón, en su calidad de Vocal de la Asociación, las funciones de Secretario. En un breve escrito fechado el 19 de marzo de 1912, éste comunica a la *Associació* haber dado lectura, el día 4 de marzo, en Junta Extraordinaria, del proyecto en cuestión. Informa también de la intención de visitar, junto con Francisco Viñas, al mismo Alfonso XIII, con objeto de pedirle ayuda para la consecución del *proyecto*: “Tenemos pedida una audiencia al Rey, para cuando regrese de Lisboa el amigo Viñas”.

El 1 de abril, Manuel de Cendra vuelve a escribir, tras su ausencia, una respuesta más *oficial* a la AWB. Cendra había convocado a su regreso, el 20 de marzo, otra Junta Extraordinaria para el día 29 de marzo, por lo que transmite a Joaquín Pena lo aprobado en ésta:

1º Solicitar a S.M. el Rey, una audiencia para el día 19 del actual, en cuya fecha estará en Madrid el Sr. Viñas de paso para su excursión artística de Murcia, y con él acudir a Palacio una comisión de esta Wagneriana, que exponga a S.M. el proyecto, demandando su reapoyo, en la forma más práctica que pueda conseguirse.

2º Nombrar una comisión que acuda a reunirse con la de Vds. en el Monasterio de Piedra, en la fecha de mayo o junio que ambas entidades convengan, estudiando sobre el terreno, con el entusiasmo peculiar en nosotros, el modo de dar forma al proyecto y cambiar pareceres e impresiones que seguramente serán los mismos, pues idéntico amor nos hermana; y

3º Comunicar el pensamiento que tenemos a todas aquellas personas que por su influencia, posición social, amor al divino arte o dinero factible [subrayado de M. Cendra], nos sirvan en su día y conozcan ya la idea grande que nos mueve y reúne, prestándola su apoyo, que por pequeño que cada cual nos otorgue, es conveniente y necesario en empresa tan atrevida.

Tras recibir esta carta, Pena propone ya fechas concretas para el encuentro en el Monasterio de Piedra, los días 26 y 27 de mayo de 1912, lo que la AWM “acepta en un principio”, como refleja su respuesta por carta fechada 9 de mayo de este mismo año. Por esta carta sabemos también que la audiencia del 19 de marzo ante el Rey tuvo efectivamente lugar:

Por nuestro querido compañero Viñas habrá Vd. sabido la buenísima acogida que S.M. el Rey nos dispensó, alentándonos en la hermosa obra que proyectamos.

Todo parece *ir sobre ruedas*, por lo que Joaquín Pena confirma de nuevo las fechas de reunión en *Piedra* en su rápida respuesta fechada el 16 de mayo. Sin embargo, nada más recibir ésta, el Secretario de la Wagneriana madrileña se ve obligado a enviar por su parte un escrito, en el que le comunica lo siguiente:

Tengo la contrariedad de manifestar a Vd. que en la reunión que ayer noche tuvimos los Sres. que formamos la Junta Directiva de esta Asociación, para tratar única y exclusivamente del proyectado viaje a

Piedra, se vió la imposibilidad en que nos hallamos de concurrir a dicho Monasterio los días 26 y 27 del mes actual.

Como refiere a continuación, la comisión que la AWM había nombrado para dicho viaje era la siguiente: Valentín de Arín (Presidente), Manuel de Cendra (Secretario), Manrique de Lara (Bibliotecario), Rafael Ramos (Tesorero) y Arturo Saco del Valle, José Borrell, Jose María Marañón y Fernando Gaisse (Vocales). Además, también formaban parte de la comisión el arquitecto La Roca, “varios individuos de los más entusiastas entre los socios” y tres periodistas. Pero desgraciadamente ocurrieron varios imprevistos. En primer lugar, Valentín de Arín “entraba” precisamente el día 26 de mayo en la Real Academia de San Fernando, “acontecimiento que sus amigos y nosotros, sus compañeros de Junta, vamos a celebrar mucho”. En segundo lugar, Manrique de Lara tenía los días 26 y 27 “un asunto de gran interés que precisa su presencia en la Corte”. Saco del Valle, por su parte, dirigía conciertos esos dos días y, finalmente, José Borrell tenía guardia en el Hospital General. Por estas razones, la AWM propone varias fechas para reunirse: los días 2 y 3, 9 y 10 o 16 y 17 de junio. En carta de 30 de mayo propondrá finalmente el 8 y el 9 de dicho mes, confirmando ya la salida de cada comisión “el viernes día 7 por la noche”

Sin embargo, dicho viernes 7 de junio, Manuel Cendra se ve obligado a enviar un *telefonema*¹³ urgente, a las 10.50 h., con el siguiente texto:

Suspendemos viaje por causa repentina. Tres enfermos. Detalles correo. Perdón a todos. Manuel Cendra.

Dicho mensaje llega a Joaquín Pena dos horas más tarde, y éste responde inmediatamente de la siguiente manera:

Recibido telefonema una tarde, faltan breves horas salida tren. Dispuesto todo, adquirido billetes, imposibilitado reunir compañeros, verificamos viaje de forma convenida. Agradecemos acuda Piedra alguno ustedes. Pena.

¹³ Los telefonemas eran corrientes en aquella época y consistían en una comunicación que el comunicante entregaba por escrito en una oficina, trasladándose ésta por teléfono y siendo entregada por escrito al destinatario desde otra oficina de la localidad en la que el último habitase.

A este telefonema sigue un telegrama depositado el mismo día, a las 18.30 h., con el siguiente mensaje:

Imposible acudir nadie por aumento dificultades. Lamentándolo de corazón nos unimos proyecto aprobando lo que ustedes acuerden en esa. Cendra.

A pesar de los impedimentos surgidos desde Madrid, al día siguiente, es decir, el 8 de mayo, Joaquín Pena y los miembros de la comisión catalana, se encuentran ya en el Monasterio de Piedra. Desde allí y a las 12 de la noche, envían a la Asociación madrileña el siguiente telegrama:

Agradecemos atención telegrama. Acompañamos a Vds. pensamiento. Lamentando forzosa ausencia esperamos conocer impresiones. Junta Directiva

El mismo 7 de junio, Manuel de Cendra, tras enviar su primer telefonema urgente, se había puesto a escribir una carta oficial, en la que le detalla los motivos de salud por los que tuvieron que suspender el viaje a Piedra. La esposa de Arín enfermó repentinamente y Manrique de Lara se encontraba en cama desde el día anterior. Los demás comisionados también tuvieron problemas y no les pareció adecuado que asistieran, “después de tanto pensarlo”, sólo dos comisionados. Cendra aseguraba que celebraría de nuevo una Junta Extraordinaria,

(...) con objeto de decidir de una manera concreta, quiénes y cuándo podemos garantizar a Vds. el viaje, poniéndonos a sus órdenes por la extorsión que seguramente les habremos ocasionado con aviso tan de última hora.

Contrariamente de lo que podría pensarse en un principio, las contrariedades surgidas a la AWM debieron ser *ciertas* y todas estas misivas debían partir de planteamientos *sinceros*, pues ambas entidades compartían un absoluto *entusiasmo*, que demostraban continuamente, por todo aquello que sirviese por divulgar la obra de Richard Wagner en España.

Así, 10 días más tarde, el 18 de junio de 1912, Joaquín Pena respondía con afecto a la carta de Cendra. En su escrito, mucho más extenso aún que el enviado en febrero, se mostraba solidario con Manuel Cendra, haciéndose cargo de su situación e incluso disculpándose por haber partido finalmente a Piedra sin la

comisión madrileña. En esta carta, Joaquín Pena realiza, sin ocultar su entusiasmo, un resumen detallado de todo lo acontecido en el Monasterio:

La excursión realizada con toda felicidad y las impresiones recibidas alimentaron nuestros mayores optimismos. El lugar que había sido escogido para la realización de nuestro sueño, sólo por la fama de que goza Piedra, es realmente ideal, incomparable, reuniendo todas las condiciones requeridas a nuestro objetivo. Mi pobre pluma resulta impotente para hacer a Vds. una descripción de cuánto sentimos, cuánto gozamos y cuántos planes proyectamos. Pero nuestro compañero de excursión, el redactor de La Publicidad, Sr. Joli, ha sabido expresar a maravilla en dicho periódico la quintaesencia de las impresiones recibidas, de los detalles del proyecto, de los trabajos verificados y del estado actual del asunto.

La Associació remite por paquete postal una partida de ejemplares de dicho artículo, haciéndoles constar que todos los expedicionarios lo inscribimos gustosos como eco fiel de nuestro pensamiento, salvando por lo que atañe a un particular, las desmesuradas frases encomiásticas, hijas más bien de la entrañable amistad que nos une que de mis méritos reales y positivos.

El emplazamiento parece ser del agrado de todos:

Recorrimos toda la posesión, buscamos y encontramos por fin el sitio ideal para nuestro objetivo, lejos del rumor de las cascadas, tomamos las oportunas medidas para el escenario, orquesta y espacio del espectador y planeamos la forma de calibrar los trabajos. En una palabra, creo que dejamos resueltos in mente los detalles primordiales de la misma manera que tenemos calculados ya los elementos artísticos para las representaciones, todo lo cual expondremos a Vds. en el momento que hubiera de entrarse en la parte práctica del asunto.

Además, Pena valora como positiva la entrevista mantenida con la familia Muntadas que se encontraba allí en su práctica totalidad. Así, ya sólo quedaba un aspecto por resolver,

(...) pero esa es precisamente la cuestión capital: la parte económica de la empresa. Conocida la posibilidad de su realización artística, todo estriba en saber si contaría con medios suficientes para llevarla a cabo. Mas no podíamos resolverlo allí por nosotros mismos, sino que nos era absolutamente necesaria la presencia de ustedes, a fin de cambiar

opiniones sobre los tanteos verificados sobre la posibilidad de levantar el capital indispensable.

Insiste entonces en la *necesidad* de apoyo por parte de la AWM:

Por lo que a nosotros atañe, no he de hacer sino ratificarme en cuanto exponía bien claramente en mi carta de febrero acompañando al proyecto de bases. Aquí puede hacerse algo, pero precisa la participación principalísima y sobre todo la iniciativa de ustedes para convencer a nuestra gente. A ustedes toca, pues, exponer su opinión, sobre el particular, teniendo en cuenta todos los resortes que en esa puedan tocarse, oficiales y particulares, con esperanzas de éxito.

Joaquín Pena vuelve así *al grano*, calculando ya el gasto del material y recomendando medidas concretas:

Indudablemente, lo más práctico es lanzar cuanto antes una emisión de acciones y trabajar con alma y vida para cubrirla lo antes posible. Para saber la cantidad que hay que pedir, precisa un presupuesto aproximado de gastos, y éste no puede deducirse de nuestra visita aislada a Piedra, sin temor a error gravísimo. Es más, ni aún en el supuesto de habernos reunido allí ambas comisiones acompañadas del personal técnico correspondiente, creo que hubiera sido posible establecer aquél de manera exacta, debido a mil circunstancias imprevistas, entre ellas la cuantía del material escénico que forzosamente haya que pedir al extranjero, para lo que es preciso ante todo pedir precios o, mejor aún, llamar a un perito en la materia para que los dé sobre el terreno.

Lo único que nosotros podemos ahora comunicar a Vds., es una opinión hija más bien de la impresión personal que basada en un cálculo real y efectivo, en el entendido de que sólo han de tomarla Vds. a beneficio de inventario. Resumiéndola, para abreviar, dividimos el coste total, prescindiendo de momento del gasto material de cada representación en dos conceptos:

1ª La construcción del teatro, en condiciones de ser explotado en años sucesivos, única manera de asegurar a los accionistas un negocio que de otra suerte es forzosamente ruinoso.

2ª La habilitación del Monasterio de Piedra, para hospedar el número conveniente de personas.

En cuanto al primer extremo, hemos deducido que la sala completamente cerrada costaría menos de lo que temimos, debido a las condiciones naturales del sitio designado y a la facilidad de proporcionarnos la misma piedra necesaria, si bien el principal elemento de construcción debiera ser la madera y pasta de hierro. El coste del escenario sería fácil de averiguar por lo que se refiere a estos

elementos, pero más difícil respecto a la complicada maquinaria, para lo que me atengo a lo que he expuesto más arriba.

También calcula el número de espectadores que podrían allí hospedarse, como si del *Bayreuth español* se tratara:

Por lo que hace al segundo extremo, el hospedaje en Piedra, recorrimos el Monasterio y sacamos la conclusión de que aunque hoy no está habilitado más que para un par de centenares de personas, hay allí cabida suficiente para muchísimos centenares más, verificando las obras necesarias. Hay local en grande por habilitar, y todo es cuestión de tabiques, no de paredes ni techos. Así, calculando en 2000 el número de espectadores, creemos que cogerían en el Monasterio, si no todos -que no es un imposible- por lo menos unas dos terceras partes, y para el resto se puede contar con los grandes establecimientos de Alhama, distante hoy sólo tres cuartos de hora del Monasterio, merced a un buen servicio de automóviles ya establecido. Por lo tanto, con un buen maestro de obras y un contratista de muebles necesario, podría fijarse con bastante exactitud la cifra total respecto de este punto.

Como consecuencia de todo lo expuesto, Pena es aún más directo y, después de repetir que “no nos declaramos competentes en la *pasta técnica*”, calculan que el capital inicial podría ser de por lo menos *un millón* de pesetas, cantidad ésta que habría después que ampliar:

La cifra es respetable, no hay duda, y aún así no respondemos de quedarnos cortos, poco o mucho, pero también consideramos que en más o menos tiempo puede llegar a ser un negocio.

¿Cómo conseguir este millón? El Presidente de la AWM vuelve a lanzar otra idea:

Si la iniciativa privada no basta para ello, es cuestión de convertirlo en obra nacional, abriendo suscripciones en todas las grandes capitales y reclamando el apoyo oficial del Rey y del Estado, Diputaciones y Ayuntamientos más interesados, además de las corporaciones de cultura.

Pena no duda del éxito que, incluso en el plano internacional, podría tener el proyecto:

Del extranjero me escriben ya pidiendo detalles y no hay duda que la empresa puede llegar a tener una resonancia mundial que nos permita

verificar un número de representaciones superior a los cálculos más optimistas.

Termina su escrito animando de nuevo a los madrileños, instándoles a una acción urgente y dándoles un *ultimátum*:

Ahora tienen Vds. la palabra. La capital de España es la que debe gritar: ¡Adelante! o tocar a retirada. Nosotros estamos siempre dispuestos a formar en las avanzadas.

Como que no nos queda más tiempo que perder, yo ruego a Vds. que tomen una resolución definitiva sobre el particular a la mayor brevedad posible antes de que se inicie la desbandada del verano. Reúnanse ustedes enseguida, cambien impresiones sobre lo que llevamos expuesto, lléguese personalmente a Piedra, que no está tan lejos de esa, rectifiquen nuestros equivocados puntos de vista, expónganos sus impresiones y razonamientos y borroneen las bases definitivas de la nueva sociedad artística o, en último término, desengañen Vds. de una vez, para abandonar en la región de los sueños irrealizables una idea que hoy ya empieza a trascender demasiado al público.

Tras este extenso escrito, la Asociación Wagneriana de Madrid se reúne de nuevo a finales de junio y, el 25 de este mes, escribe una nota a Pena, anunciándole la que será última carta entre ambas Asociaciones: la que enviará Cendra a la *Associació* el día 1 de julio de 1912. En ella, la AWM se da finalmente por vencida y, con tono amargo, se despide del ambicioso proyecto.

Como hemos venido analizando a través de la correspondencia mantenida entre ambas sociedades, la ilusión, una voluntad férrea y el esfuerzo constante y sincero eran los atributos que les unían. Los miembros de la propia AWM intentaron incluso buscar ayuda *individualmente*, como consta en alguna carta privada de Manuel de Cendra a familiares y amigos encontradas, curiosamente, en el Fondo de Joaquín Pena de la BC.

Sin embargo, como expresa el Secretario de la AWM, los esfuerzos parecían haber sido en vano:

Individualmente todos los Señores que constituimos la Directiva, lo hemos estudiado también; hemos hecho gestiones aisladas con personas influyentes, obteniendo de todos la misma respuesta al problema, esta es: calificar de grandioso pensamiento y digno proyecto de unas agrupaciones de la naturaleza de las nuestras pero, (y éste pero

es desconsolador). a juicio de los consultados, irrealizable por la inmensa dificultad de encontrar dinero para la empresa.

Cendra hace también alusión a los problemas de infraestructura existentes en Madrid, como la ausencia de una Sala de Conciertos (los subrayados son de Cendra):

En Madrid, el capital y el arte andan siempre a cachetes; aquí no existe, y es una necesidad cada día mayor, un Salón de Conciertos, ni modesto siquiera y, en fin, nosotros que tenemos también en estudio el edificar un templo al arte musical; para poder realizar tan sensato proyecto, hemos de presentarlo como un negocio, es decir, edificando la Sala de Concieros en un patio de una gran casa de vecindad, cuyas tiendas, almacenes y demás dependencias mercantiles aseguren al escamado accionista un interés a su dinero, único medio de conseguir éste.

La cuestión sería trasladar este aspecto *consumista* al proyecto del Monasterio:

¿Cómo puede presentarse el proyecto de Piedra, dándole caracteres financieros? Nosotros entendemos que es imposible, que no hay manera de garantizar ese millón de pesetas que Vds, con muy acertado cálculo, estiman necesario. Y desde el momento en que sólidamente no se garantice aquél y se marque un interés seguro a las acciones, no se obtendrá en Madrid ni la más modesta cifra para el proyecto (...)

Así, el Secretario de la Asociación Wagneriana de Madrid, se ve ya forzado a *rendirse* y con él, su sociedad hermana, la *Associació Wagneriana de Barcelona*, dará por terminado su intento.

Y aquí acaba el *sueño* del *Proyecto de Piedra*, concebido como un como un *Bayreuth ibérico*, como un lugar de *peregrinaje* para los wagnerianos nacionales pero con decidida proyección internacional, símbolo de los últimos coletazos de un movimiento de aparición tardía pero de tremenda vitalidad: el wagnerismo español, representado en sus dos polos fundamentales: Madrid y Barcelona.

3.7. 1 de enero de 1914: el estreno de *Parsifal*

El estreno absoluto de la última ópera wagneriana, *Parsifal*, calificada por su autor como *Bühnenweihfestspiel* (festival escénico sacro), tuvo lugar en el *Festspielhaus* de Bayreuth, el 26 de julio de 1882, siete meses antes de la muerte del compositor, y fue dirigida por Hermann Levi¹. Según el propio testamento de Wagner, *Parsifal* debía quedar reservado exclusivamente al teatro de Bayreuth, pero la protección garantizada por la ley expiró treinta años después de la muerte del compositor. Por diferencias legislativas, este plazo no expiró en todas partes al mismo tiempo, terminándose en algunos países el 13 de febrero (día de la muerte de Wagner) de 1913 y, en otros, al finalizar ese mismo año, como ocurrió en la mayor parte de Europa. Así, el 1 de enero de 1914, la mayoría de los teatros europeos estrenaban en sus teatros, precedidos de una enorme expectación, la última obra wagneriana. Barcelona contaba con la ventaja de la diferencia horaria con Alemania, pues la representación, que duraba hasta las cinco de la mañana, podía comenzar en la ciudad condal a las once de la noche del 31 de diciembre de 1913.

Así, si bien los estrenos del repertorio wagneriano habían tenido lugar en Madrid con gran retraso respecto al resto de Europa, el estreno de *Parsifal* se realizó en el mismo momento que en el resto de Europa, ante un público madrileño habituado ya, pues la conocía, la obra completa de Richard Wagner y que estaba ya a punto de dejar tras de sí, la *apoteosis wagneriana*.

Esta vez la obra se da sin cortes: la primera parte comienza a las 16:45 horas. Tras ella, los espectadores tienen la posibilidad de cenar en el *foyer* del teatro, donde se instala un *buffet*, aunque también pueden dirigirse al Hotel Ritz que, como vemos en la prensa, anuncia que “servirá por encargo anticipado cubiertos a 8 Ptas.”, despachando “fiambres de todas clases”² en su buffet. A las 20:45 horas da comienzo la segunda parte, terminando a medianoche. La dirección de orquesta corre a cargo de José Lassalle, los maestros concertadores son Arturo Saco del Valle y Rafael Terragnola, en calidad de maestro concertador de coros. La dirección artística es conducida por Luis París y las decoraciones son realizadas

por Amalio Fernández. La representación cuenta con 110 profesores de orquesta y 150 coristas. El vestuario es obra de la casa Peris Hermanos y los accesorios y figurines corresponden a J. Tubilla. El jefe maquinista es M. Belinchón, el encargado de la electricidad, Agustín Delgado. Las campanas tubulares proceden, esta vez (cfr. Tesina pp. 71-72), de la casa Arrington de Londres. El reparto del estreno es el siguiente:

Parsifal: Carlos Rousselière
Titirel: Martín Verdaguer
Gurnemanz: Gandio Mansueto
Kundry: Alice Guszalewicz
Amfortas: Viglione-Borghese
Klingsor: Torres de Luna
Caballero I: Gaztambide
Caballero II: Del Pozo
Escudero I: Srta. Aceña
Escudero II: María Teresa Tellaeche (v. Lám. 91)
Escudero III: Srta. Oliver
Escudero IV: Srta. Tanci
Mujer-flor I: Castrillo
Mujer-flor II: Aceña
Mujer-flor III: Roldán
Mujer-flor IV: Béjar
Mujer-flor V: Grousselle
Mujer-flor VI: María Teresa Tellaeche

La cantidad de artículos relativos al *Parsifal* que recoge la prensa madrileña del momento es abrumadora, lo que evidencia la repercusión social y cultural que tuvo el estreno de la última opera de Richard Wagner en Madrid.

La prensa derrocha páginas divulgando la obra de Richard Wagner. Los diarios exponen largamente la génesis de la obra *mística* de Wagner y el

² *ABC*, 1 de enero de 1914

simbolismo del *Festival Sagrado*, publican el argumento pormenorizado de la misma, precisan aspectos musicales concretos relativos a los *leitmotive* wagnerianos, realizan comentarios filológicos acerca de términos específicos o disquisiciones literarias relativos a la leyenda medieval. Encontramos doctos escritos sobre “El Simbolismo de *Parsifal*” de Publio Suárez Uriarte³, comentarios sobre los *leitmotive* en la obra wagneriana⁴, síntesis de estudios sobre “La leyenda de *Parsifal* en España”⁵ e incluso polémicas discusiones sobre la correcta utilización de los términos “Grial” o “Gaal”⁶ en castellano, debidas a plumas ilustres como las de Eduardo de Laiglesia o Pérez Barreiro.

Por otra parte, publicaciones como el *Parsifal* de Miguel Suárez de la Borbolla⁷, ponen de manifiesto el *fervor religioso* que provoca el estreno de la última obra wagneriana. Esta obra refiere las leyendas o novelas caballerescas españolas y europeas relacionadas con la figura de *Parsifal*. Hace referencia al *misticismo panteísta* del poeta Wolfram von Eschenbach que caracteriza, según él, la cultura alemana. En el segundo capítulo, titulado “Ricardo Wagner” resume, tras una apasionada alabanza al compositor, su autobiografía *Mein Leben*, que en ese momento sólo circulaba por Madrid en su versión francesa (no existiendo una traducción al castellano, como analizamos en el capítulo 4., hasta 1952), por lo que la obra de Suárez Guanes se presta como instrumento útil de divulgación de la obra wagneriana en Madrid. En 1913 Enrique Sánchez Torres publicaba también *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su técnica, su estética*, folleto curioso en el que el autor, desde una perspectiva católica a ultranza, interpretaba la obra, siguiendo los pasos de Doménech Español. El librito comienza reprochando a Wagner “el defecto de ser principalmente evangélico”⁸ y trata de interpretar el *Parsifal*, como *revelación*, bajo el prisma del dogma fundamental católico, bajo “la ciencia de la Trinidad”⁹, simbolizada incluso a través del sonido¹⁰.

³ *El País*, 1 de enero de 1914

⁴ *El País*, 1 de enero de 1914

⁵ *El País*, 1 de enero de 1914

⁶ *El Liberal*, 5 y 7 de enero de 1914 y *El País*, 1 de enero de 1914

⁷ Suárez de la Borbolla, Miguel: *Parsifal*. Madrid, Sucesores de J.A. García, 1914.

⁸ Sánchez Torres, Enrique: *El Parsifal de Wagner*. Madrid, 1913; p.5

⁹ *ibid.* p. 32

¹⁰ *ibid.* cfr. Acordes de tercera; p. 30

También las revistas musicales publican dilatados artículos relativos al estreno, como el número del mes de diciembre de *La Ilustración Española y Americana*, dedicado íntegramente a *Parsifal*, en el que Conrado del Campo escribe un interesante y extenso artículo sobre la partitura wagneriana y Carlos Luis de Cuenca un llamativo artículo sobre la leyenda medieval en la que bebe Wagner para inspirarse en su última obra. La revista *La Esfera* incluye otro extenso artículo de Amadeo Vives que muestra su antigua admiración por la obra de Richard Wagner¹¹.

Toda la prensa presenta el estreno como un acontecimiento histórico, como “fecha memorable (...) en los anales del Teatro lírico”¹², como “apoteosis”¹³ wagneriana. Las crónicas de todos los diarios detallan aspectos relativos al reparto, a la interpretación, al vestuario, a las luces o a las decoraciones del estreno y refieren los estrenos en otras ciudades del mundo¹⁴.

El público sorprende a los mismos wagnerianos por la seriedad y el fervor con que acuden a la representación. Los diarios coinciden en afirmar que “por primera vez en la historia del Real, había llegado ayer con antelación la casi totalidad del público”¹⁵. Gracias a las campañas divulgativas de la prensa, el público acude a la representación “perfectamente documentado”¹⁶. Además, los madrileños se habían podido familiarizar con la partitura wagneriana, gracias a las numerosas audiciones de “La consagración del Grial” que había sido programada frecuentemente como fragmento en la capital desde principio de siglo. Los diarios, en su labor educativa, ruegan al público, un día antes del estreno, no hacer “demostración alguna –lo mismo de agrado que de desagrado- durante la representación, hasta el final de cada acto”¹⁷. Acuden los Reyes, la infanta Isabel y los príncipes de Battenberg al palco regio. La Familia Real muestra especial interés por la obra y en la prensa se refiere cómo “habían pasado al palco de

¹¹ *La Esfera*, 3 de enero de 1914; p. 15.

¹² *El Liberal*, 2 de enero de 1914

¹³ *El Imparcial* (Eduardo Muñoz) y *El Debate*, ambos del 2 de enero de 1914

¹⁴ *ABC*, 2 de enero de 1914

¹⁵ *El Debate*, 2 de enero de 1914

¹⁶ *La Época*, 2 de enero de 1914

¹⁷ *El Liberal*, 30 de diciembre de 1914

gala”¹⁸ para disfrutar con detalle de la obra wagneriana. José Arimón relata así la actitud del público: “Durante la representación no se oyó ni una voz, ni siquiera una palabra. El auditorio prestó la mayor atención; se mantuvo en una actitud correctísima, y puede asegurarse que hasta oyó con verdadera religiosidad”¹⁹.

Con el fin de respetar en lo posible las indicaciones de Wagner, el Teatro Real decide anunciar el comienzo de la obra con toques de trompeta. El primer toque salía de detrás del telón veinte minutos antes de comenzar la obra; el segundo, cinco minutos después, en el *foyer*; el tercero, en el pasillo, también transcurridos cinco minutos y el cuarto y último detrás del telón, otros cinco minutos antes de comenzar la representación²⁰.

La dirección de orquesta, bajo la batuta de José Lassalle es definida como *magistral* por toda la prensa, aunque *El País* y *La Época*²¹ refieren que los *tempi* fueron llevados a cabo con excesiva lentitud. A raíz del éxito obtenido por su dirección, *El País* refiere que “una Comisión de abonados, presidida por el duque de Tovar”, pediría al gobierno la cruz de Alfonso XII para José Lassalle²². *Blanco y Negro* relata cómo Lassalle se sirve incluso para el estreno de las reproducciones que había traído de Alemania de los entonces denominados “curiosos gráficos”²³, conocidos hoy en día, trazados por el propio Wagner para guiar las actitudes de cada personaje en cada una de las escenas y determinar dónde debían sonar las campanas y trompetas durante la representación. Esta vez la prensa incluso felicita a los maestros concertadores (Saco del Valle y Terragnolo) y de coros (Alvira), al organista (Ignacio Busca) y a los coros.

*La Ilustración Española y Americana*²⁴ publica, el 22 de diciembre de 1913, un número extraordinario dedicado exclusivamente al *Parsifal* wagneriano, con suntuosas ilustraciones modernistas, en el que Carlos Luis de Cuenca da cuenta de la leyenda céltico-bretona de *Parsifal* y del mito cristiano español del

¹⁸ *ABC*

¹⁹ *El Liberal*, 2 de enero de 1914

²⁰ *El Liberal*, 30 de diciembre de 1913

²¹ *El País* y *La Época*, ambos del 2 de enero de 1914

²² *El País*, 2 de enero de 1914

²³ *Blanco y Negro*, 28 de diciembre de 1913

²⁴ *La Ilustración Española y Americana*, diciembre de 1913

Santo Grial, haciendo hincapié (como el resto de la prensa) en el profundo “valor místico” del “drama religioso” de Wagner.

Conrado del Campo escribe, por su parte, un extenso artículo sobre la partitura wagneriana, en el que insiste también en el “misticismo trascendental” de la obra y refiere los medios técnicos musicales que Wagner utiliza para expresarlo. Para Del Campo, *Parsifal* constituye “la partitura más sobria, más concreta y más pura de estilo entre la producción total del maestro”, lo que le lleva a establecer paralelos entre la evolución de Wagner y de Beethoven. La serie de los últimos cuartetos beethovenianos se asemeja al *Parsifal* wagneriano por la “idéntica sobriedad de medios, idéntica sublime depuración de elementos técnicos” y la “pureza incomparable, suprema, de composición”. Del Campo insiste en esta *pureza* compositiva, común a ambos compositores, y a la ausencia de todo artificio, reafirmando la tesis del ya superado enfrentamiento estético entre la *música como forma* (postulado de Hanslick) frente a la *música como expresión* (Wagner): no existe “nada de artificioso, nada de afectado ni de exterior”, ni “detalle, por mínimo que parezca, que deje de contribuir necesariamente a la mayor elevación, a la más penetrante expresión de la idea musical”²⁵.

La dirección artística resulta fastuosa. Amalio Fernández realiza nada menos que nueve decoraciones nuevas²⁶ para el estreno. El citado número extraordinario de *La Ilustración* publica cinco de estas escenas: cuatro en blanco y negro (Acto I, Acto II: 2º cuadro y Acto III: cuadro 1º y 2º) y la reproducción en color de una acuarela que representa la torre de Klingsor (Acto segundo, cuadro 1º). En esta misma revista, publica Amalio un interesantísimo artículo sobre las dificultades surgidas ante este gran proyecto. El artículo pone de manifiesto la profesionalidad del escenógrafo, que se documentó a fondo, consultando estudios, planos y los bocetos originales de Max Brückner, procurando realizar decoraciones “nuevas y originales para una obra importantísima y llena de

²⁵ *La Ilustración Española y Americana*, diciembre de 1913; p. 378-384.

²⁶ Ponemos en duda la afirmación de José Subirá según la cual, Amalio aprovecha algunos de sus telones utilizados en el estreno de *Margarita la Tornera* de Chapí, que había sido estrenada el 24 de febrero de 1909 en el TR (cfr. Subirá, José: op. cit.; p. 664), puesto que toda la prensa y, sobre todo el propio Amalio insiste en el hecho de que todas sus decoraciones para el *Parsifal* son nuevas

dificultades”. Hace también referencia a la importancia de los “artistas auxiliares” (electricistas, tramoyistas) que desde principios de siglo, cobran, a través de los estrenos wagnerianos, cada vez mayor importancia. La complicada tramoya de *Parsifal* - practicables interiores, a diferentes alturas, sobre la escena y en los espacios de los telares; guías, cilindros, puentes de maniobras, máquinas “de delicados engranajes” o estradas de servicio para la colocación de las masas corales - exige la colaboración de profesionales competentes. Las últimas líneas de su artículo dejan patente la ilusión por su trabajo, la aparente modestia del autoexigente escenógrafo, su profundo y sincero entusiasmo por la obra wagneriana y la conciencia (compartida por todos los madrileños) de vivir en la capital, por primera vez, un apoteósico acontecimiento *internacional*:

Si no el valor de mi obra, por ser escaso, sirva, al menos, el entusiasmo y amor con que la he hecho, como homenaje al inmortal Ricardo Wagner, en estos momentos en el que el mundo entero, haciendo la debida justicia al genio portentoso de Leipzig, prepara su apoteosis con la representación de *Parsifal*²⁷.

La prensa se hace eco del enorme esfuerzo de Amalio y de su espléndido resultado. *El Liberal* anuncia ya, una semana antes del estreno²⁸, “el suntuoso decorado”, describiéndole con todo lujo de detalles. El primer acto consta de tres decoraciones: el bosque, el templo del Santo Grial y un *panorama en marcha*, que causa sensación por su novedad: se trata de una “decoración que se pone en movimiento de izquierda a derecha del espectador, con un desarrollo de 110 metros en tres planos, constituyendo un panorama en marcha”²⁹. Los personajes que se encuentran en escena simulan caminar hacia el sitio en que se desarrolla la acción en el segundo cuadro. Éste constará, a su vez, de tres decoraciones: la torre de Klingsor, el jardín encantado (ver Láms. 85-87) y el paisaje árido. En el tercer acto también hay una decoración móvil y, esta vez, el *panorama en marcha* se pondrá en movimiento de derecha a izquierda del espectador, con un desarrollo de 105 metros en tres planos distintos. Los personajes figuran aquí avanzar hacia el

(cfr. *La Ilustración Española y Americana*, artículo “Decoraciones y tramoya” de A. Fernández; 22 de diciembre de 1913; p. 385-386.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1913; p. 385-386.

²⁸ *El Liberal*, 24 de diciembre de 1913

templo del Santo Grial. Nueve decoraciones, por tanto, realiza Amalio para este suntuoso estreno. La complicada maquinaria exigida es igualmente alabada en la prensa: “su dificultad principalísima estriba en la necesaria uniformidad cronométrica de los movimientos”³⁰, no sólo en lo relativo a las mutaciones, sino también en el desarrollo de los citados panoramas. Para conseguir con éxito este montaje, Luis París tiene una feliz idea, que en aquel momento resultaba muy moderna: instala en el escenario del Teatro Real cuatro teléfonos que se comunican entre sí y que sirven para “establecer una medida, un compás (...) que regularice los movimientos simultáneamente en todos los puntos que intervengan en las mutaciones y en la *marcha* del decorado”³¹. Rogelio Villar relata el “triunfo completo” de Amalio y declara que *Parsifal* había sido presentado en Madrid “con arte, propiedad y lujo, no escatimándose nada en decorado, vestuario, atrezzo y maquinaria”³².

Las modernas combinaciones de luces son también descritas en varios diarios. La orquesta ha de tocar su partitura a la luz de “una tenue luz azulada” que dejaban a la orquesta “en una suave oscuridad”³³ pues, para evitar que el resplandor que solían desprender las luces de los atriles, se había decidido sustituirlas por otras más débiles.

El vestuario es también referido con detalle en la prensa. Los caballeros del Santo Grial vistieron un traje “muy semejante al de los templarios”: armadura con escamas plateadas, escudo de plata, como el casco y la cimera, y capa blanca, con una paloma heráldica bordada en la capa, es decir, un traje muy parecido al que se solía utilizar para el papel de Lohengrin.

La interpretación de la obra resulta de nuevo *políglota* cantando en francés el tenor Rousselière, en alemán la soprano Guszalevicz y en italiano los demás³⁴.

Encontramos en la prensa otro dato interesante que refleja la repercusión social de la obra de Wagner en Madrid. Se trata de la proyección del largometraje

²⁹ *El Liberal*, 24 de diciembre de 1913

³⁰ *El Liberal*, 24 de diciembre de 1913

³¹ *El Liberal*, 24 de diciembre de 1913

³² *El País*, 2 de enero de 1914

³³ *El País*, 30 de diciembre de 1913

Parsifal que se proyecta en el ahora Cine Príncipe Alfonso del 2 de al 6 de enero de 1914, en función de tarde y noche³⁵, “magistralmente acompañada por el sexteto del maestro Arturo García³⁶. Todo parece indicar que se trata precisamente de una de las primeras películas cinematográficas dedicadas a obras wagnerianas: la película muda *Parsifal* realizada en 1904 por Thomas Edison³⁷.

Numerosas caricaturas alusivas al estreno de *Parsifal* (v. Láms. 92-95) publicadas en la prensa nos muestran también las consecuencias derivadas del impacto social del fenómeno wagneriano.

La prensa publica también datos relativos a la Asociación Wagneriana de Madrid. El diario *ABC* informa que, para la tercera audición de *Parsifal*, que tiene lugar el 7 de enero, la Asociación Wagneriana “regala a sus socios una localidad, empezando por aquellos cuyos apellidos estén comprendidos entre la A y la L”, anunciando el mismo “agasajo” para el resto de los socios en las demás audiciones³⁸. El periódico *La Época*³⁹ reseña, el día del estreno, la publicación de la traducción del *Parsifal* de Joaquín Fesser (ver cap.Traduccion) mostrando respeto y admiración hacia el autor de la obra.

En 1913 Enrique Sánchez Torres publica *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su técnica, su estética*, folleto curioso en el que el autor, desde una perspectiva católica a ultranza, interpreta, siguiendo los pasos de Doménech Español, la última ópera de Wagner. El librito comienza reprochando a Wagner “el defecto de ser principalmente evangélico”⁴⁰ y trata de interpretar el *Parsifal*, como *revelación*, bajo el prisma del dogma fundamental católico, bajo “la ciencia de la Trinidad”⁴¹, simbolizada incluso a través del sonido⁴².

³⁴ Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real de Madrid*. Madrid, 1976; p. 64

³⁵ *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1914

³⁶ *ABC*, 1 de enero de 1914

³⁷ cfr. Uhlrich Müller: “Wagner in der Literatur und Film” en Wapnewski (ed)*Handbuch Wagner*

³⁸ *ABC*, 6 de enero de 1914

³⁹ *La Época*, 1 de enero de 1914

⁴⁰ Sánchez Torres, Enrique: *El Parsifal de Wagner*. Madrid, 1913; p.5

⁴¹ *ibid.* p. 32

⁴² *ibid.* cfr. Acordes de tercera; p. 30

Miguel Suárez Ganes de la Borbolla publica en 1914 *Parsifal*. Madrid, Sucesores de J. A. García, (1914). Esta obra refiere las leyendas o novelas caballerescas españolas y europeas relacionadas con la figura de Parsifal. Hace referencia al “misticismo panteísta” del poeta Wolfram von Eschenbach que caracteriza, según él, la cultura alemana⁴³. En el segundo capítulo, titulado “Ricardo Wagner” resume, tras una apasionada alabanza al compositor, su autobiografía *Mein Leben*, [En 1914, *Mein Leben* sólo circulaba por Madrid en su versión francesa, no existiendo una traducción al castellano, como analizamos en el capítulo 4., hasta 1952, por lo que la obra de Suárez Ganes se presta como instrumento útil de divulgación de la obra wagneriana en Madrid]. El libro describe asimismo el poema y la partitura de Parsifal.

⁴³ Suárez Ganes de la Borbolla, Miguel: *Parsifal*. Madrid, Sucesores de J.A. García, 1914; cfr. p.61



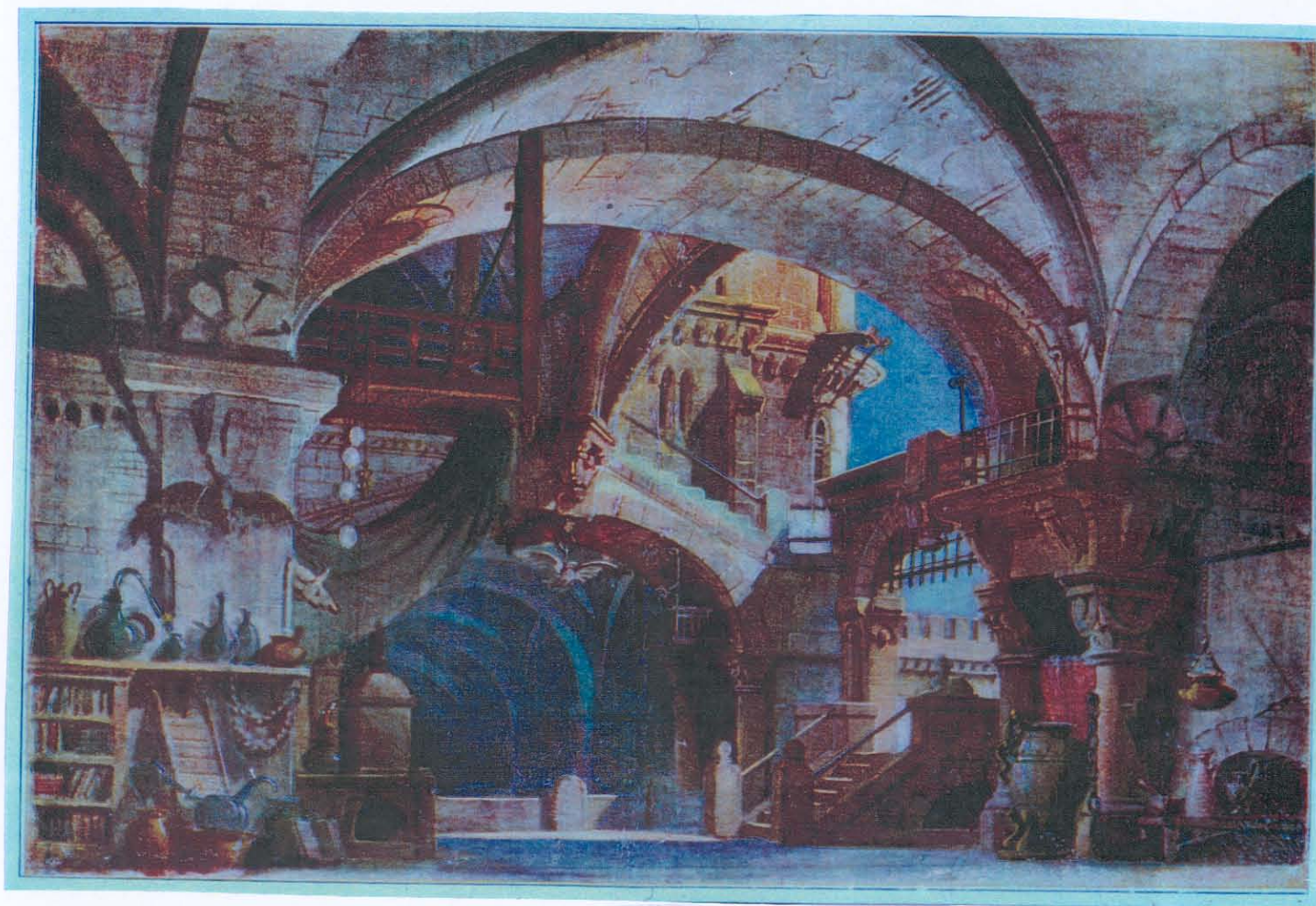
Lám. 85

Amalio Fernández: Boceto escenográfico para el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Acto II. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Lám. 86

Amalio Fernández: Boceto escenográfico para el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Acto II, cuadro 2º. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



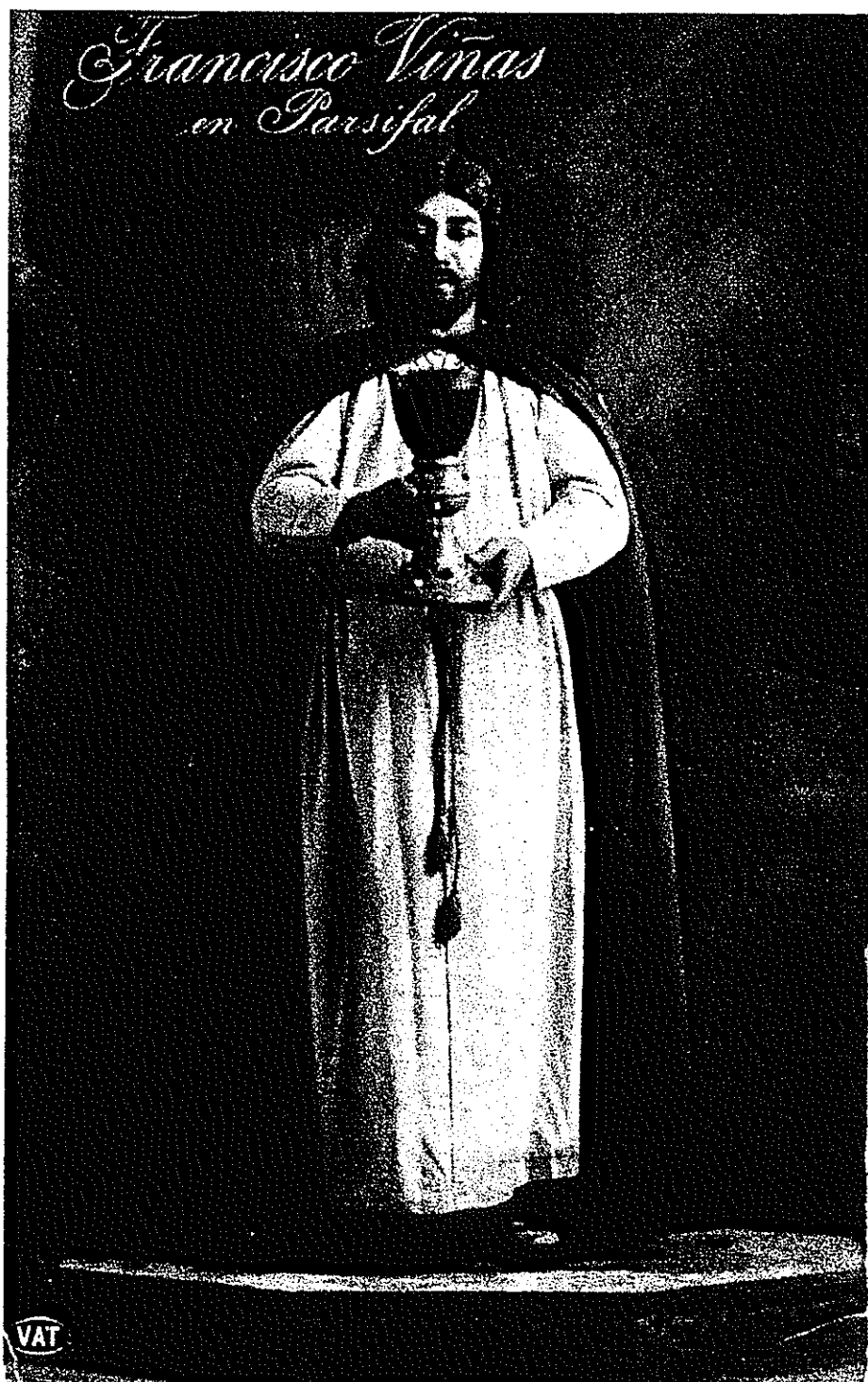
Lám. 87

Amalio Fernández: Boceto escenográfico para el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Acto III. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Lám. 88

La soprano alemana Alice Guszalewicz como *Kundry* durante el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, el 1 de enero de 1914. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Lám. 89

Francisco Viñas en *Parsifal*. Teatro Real, 29 de diciembre de 1914; 3 y 20 de enero de 1915. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Lám. 90

Otra imagen de Francisco Viñas en *Parsifal*. Teatro Real, 29 de diciembre de 1914; 3 y 20 de enero de 1915. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



Tellaeche (Maria Teresa).

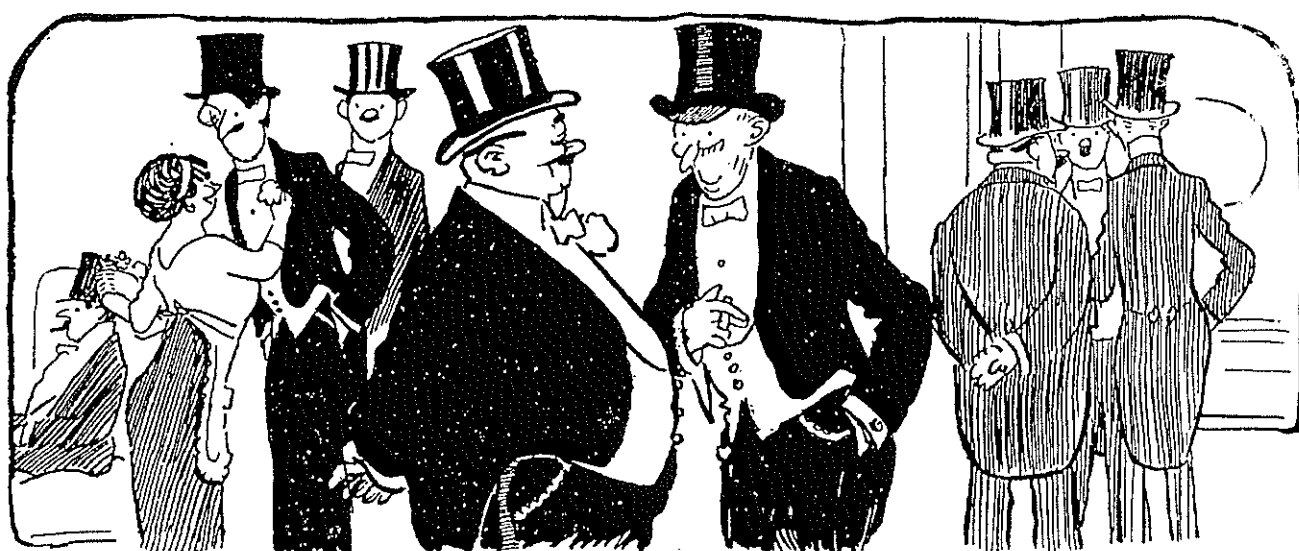
Lám. 91

María Teresa Tellaeche



Lám. 92

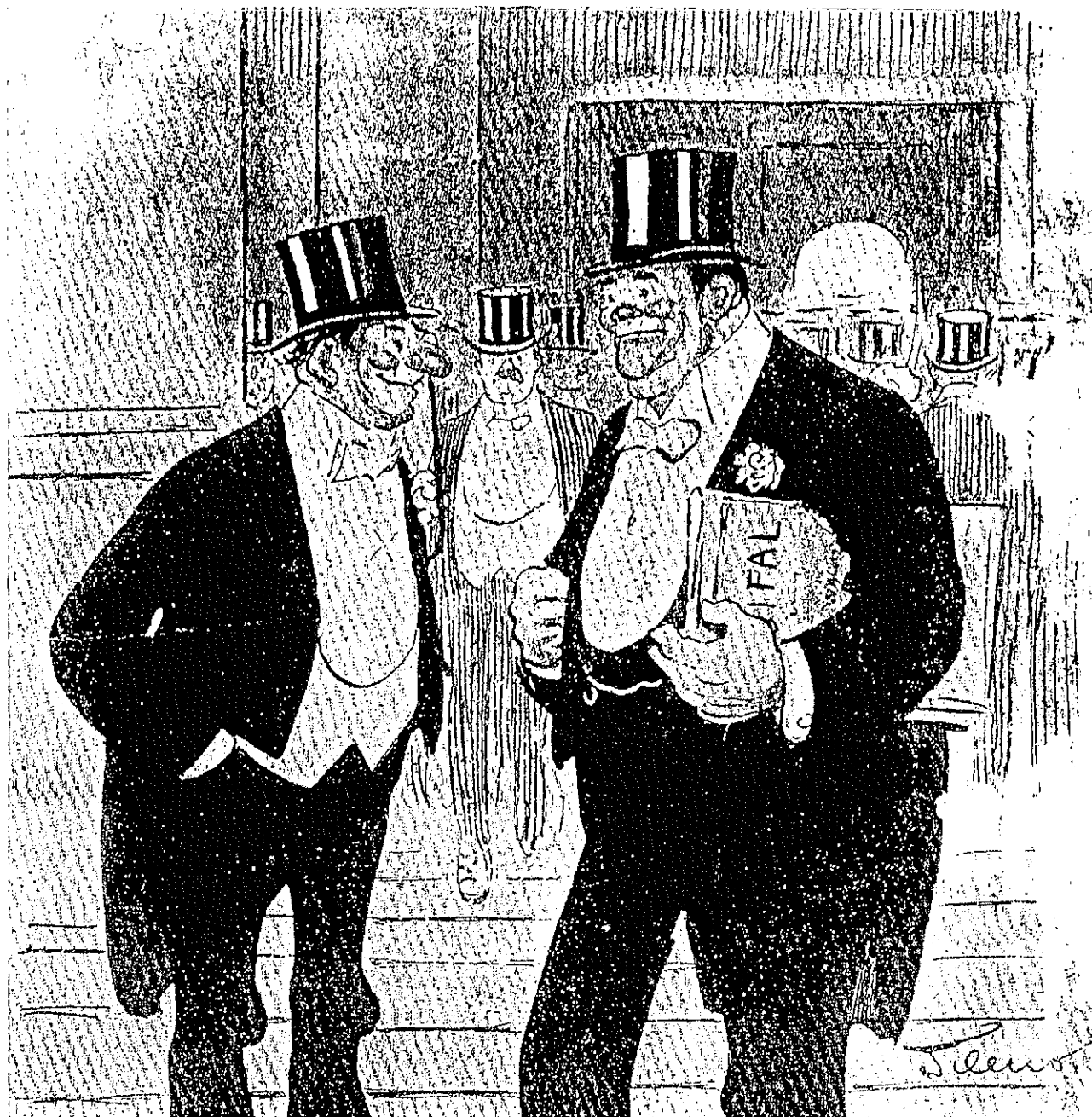
Caricatura de F. G. Fresno del director de orquesta Walter Rabl, considerado en Madrid como especialista wagneriano por sus éxitos obtenidos interpretando al compositor alemán
(Fuente: *Gedeón*, 6 de marzo de 1910)



—¿Qué te parece *Parsifal*?
 —¡Admirable chico! Pero sin embargo, ¿no te parece que le caería muy bien un tanguito argentino antes de la consagración.

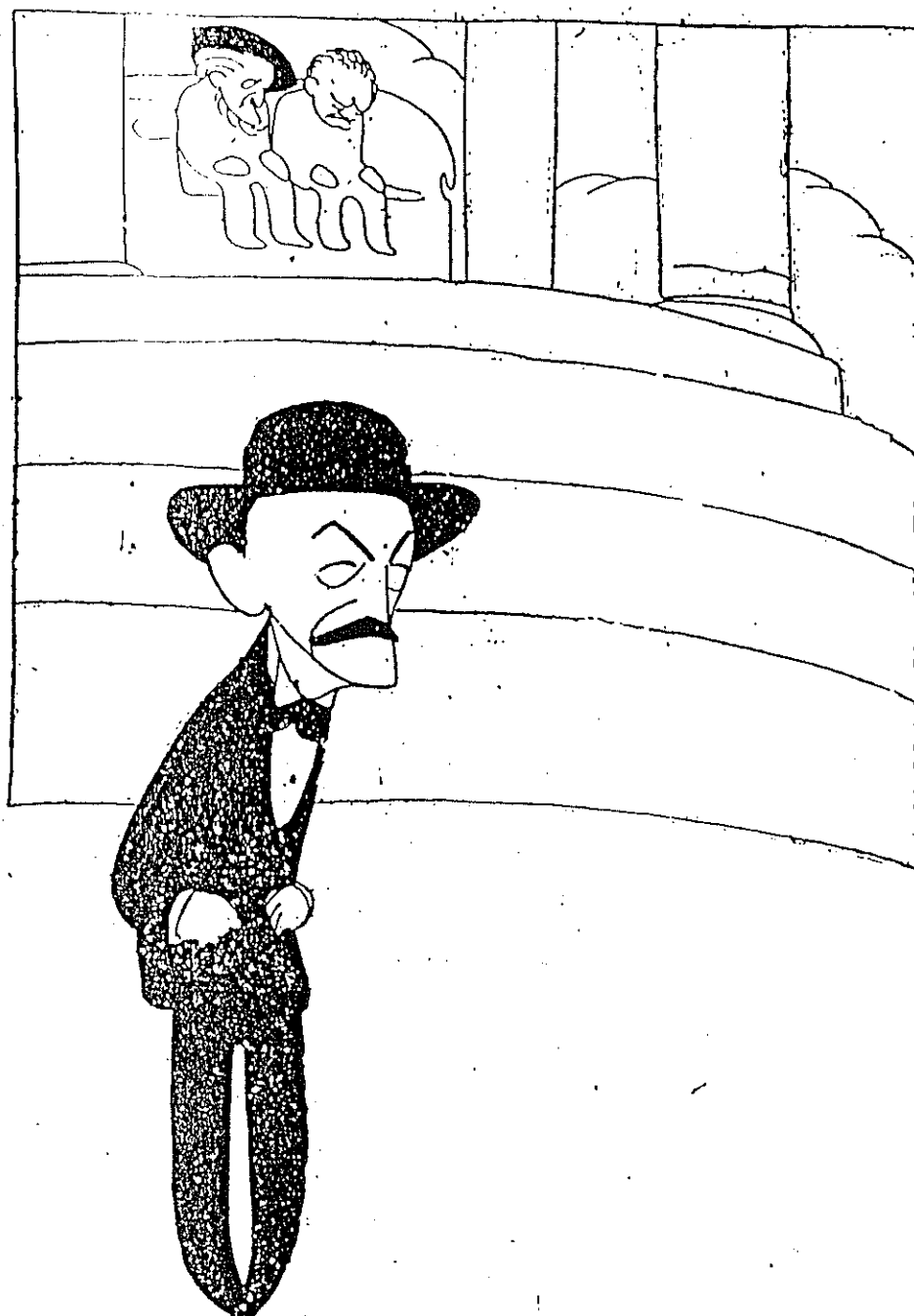
Lám. 93

Caricatura alusiva al estreno de *Parsifal* en Madrid
 (Fuente: *Blanco y Negro*, 18 de enero de 1914)



- Está visto, Gedeón; ni Titorel Maura, ni Amfortas Romanones pueden oficiar.
- ¡Sobre todo si la lanza del decreto de disolución está en las manos de Dato!”
Caricatura política alusiva al estreno de *Parsifal* en Madrid
(Fuente: *Gedeón*, 4 de enero de 1914)

Lám. 94



Lám. 95

Caricatura de Bagaría alusiva al éxito obtenido por Manuel de Falla tras el estreno en Madrid de *La vida breve*, en la que aparece Falla como nueva figura musical, ensombreciendo ya a Wagner y a Beethoven, que aparecen relegados en su antiguo pedestal (*La Tribuna*, 15 de noviembre de 1914).

3.8. Julio Antonio y el monumento a Wagner

En julio de 1914, Miguel Salvador nos informa en la *Revista Musical Hispano-Americana* sobre el proyecto de erigir, como “glorioso final” y como hicieran la mayor parte de las Asociaciones Wagnerianas en Europa, un monumento a la memoria de Wagner, gracias al proyecto del “joven escultor” Julio Antonio:

Se anuncia para el día 30 la Junta general de la Asociación Wagneriana, sin que podamos adelantar noticia alguna respecto de ella porque no conocemos aún su orden del día; pero se afirma que la Asociación sólo continuará existiendo hasta el momento en que deje inaugurado el monumento a Wagner - ya proyectado y que está en disposición de ser fundido - cuyo modelo es una portentosa creación del joven escultor Julio Antonio. Sería un glorioso final para la A. W., si bien nos apena el que una Asociación artística de esta naturaleza no pueda vivir como merece.¹

Ya en 1903, la revista *Fidelio*² publicaba en su portada una fotografía del monumento a Wagner, entonces recién inaugurado en Berlín (ver Lám. 96), lo que pudo encender en la mente de los wagnerianos madrileños la idea de erigir también en Madrid un monumento al compositor alemán.

JULIO ANTONIO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, conocido como *Julio Antonio*, era entonces efectivamente un joven escultor de 25 años que, a pesar de su corta vida (fallecería en Madrid cinco años más tarde, en 1919), sería acogido por la crítica de manera entusiasta y dejaría una obra escultórica importante. Nacido en Mora de Ebro (Tarragona) en 1889, estudió en el Ateneo Tarraconense y en el taller barcelonés de Félix Ferrer. En 1907 ingresó en el taller de Miguel Blay y viajó luego por España e Italia, realizando sus célebres *Bustos de la Raza*. A los 30 años de edad murió aquejado de una enfermedad que apareciera en 1914, dejando numerosos proyectos y obras inconclusas.

La Asociación Wagneriana le encargó en 1912 un monumento a Wagner con la idea de que fuera emplazado en el madrileño Parque del Oeste. Según unas declaraciones de Gregorio Marañón, socio de la AWM, publicadas en el diario *Pueblo* en 1958³, el gobierno alemán debió subvencionar esta obra,

¹ *Revista Musical Hispano-Americana*; julio 1914

² *Fidelio. Revista de Música y Teatros*. nº 15, octubre de 1903.

³ *Pueblo*, 20 de febrero de 1958; p. 13

por mediación del entonces embajador de Alemania en España, Max von Ratibor.

Marañón relata cómo “el pobre Julio Antonio no había visto nunca un retrato de Wagner. No tenía cultura, sino talento” y quiso escuchar la música de Wagner antes de acometer su obra: “Le llevamos al Teatro Lírico y allí estuvo concentrado durante todo el concierto. Al final dijo: Ahora sí quiero ver estampas de Wagner, ahora podré comprenderle”⁴.

3.8.1. Mascarilla en escayola y boceto en bronce

Julio Antonio comenzó su trabajo plasmando, en 1912, una mascarilla en escayola (Lám.98) de 34 cm. Esta mascarilla fue fundida en bronce por Codina Hermanos en 1913, existiendo además una serie de ampliaciones que realizó en 1914. Como refiere Lucía García de Carpi, esta pequeña obra sorprende ya “por su extraordinario vigor, debido al acusado tratamiento de los rasgos del rostro”⁵.

A continuación, Julio Antonio realizará un boceto en bronce de 94 cm., plasmando así la idea general del monumento. En él vemos la figura de Wagner, de cuerpo entero y desnudo (tan sólo un lienzo plegado cubre sus piernas) sentado sobre un peñasco, en pensativa actitud. Como indica García de Carpi, este tratamiento se repetirá prácticamente en el monumento que el autor dedicó a Chapí, encargo realizado en 1917 por la Sociedad de Autores Españoles que sería emplazado, tras largas tramitaciones (de las que se hace eco la prensa del momento) en el Parque del Retiro, inaugurándose el 17 de junio de 1921. El monumento a Chapí suscitó apasionadas críticas a favor y en contra de su interpretación escultórica, pues muchos madrileños no podían aceptar la falta de realismo en la escultura de Julio Antonio, que presentaba a Chapí como figura *clásica* y no como el hombre grueso y de baja estatura que conocían. Fueron sin embargo más numerosas las críticas positivas al monumento, capitaneadas por su gran admirador, Eugenio Noel. Desgraciadamente, la figura de Chapí había sido tallada en piedra demasiado

⁴ Gómez Santos, Marino: “El Dr. Marañón cuenta su vida” (cap. 4) en *Pueblo*, 20 de febrero de 1958.

⁵ García de Carpi, Lucía: *Julio Antonio. Monumentos y proyectos*. Memoria de licenciatura. Universidad Complutense de Madrid, 1985; p. 29

blanda, por lo que ésta tuvo que ser remplazada por otra realizada en bronce por Eduardo Capa Sacristán, ajustándose a la primitiva.

Con la idea de que el monumento a Wagner fuera emplazado en el madrileño Parque del Oeste, Julio Antonio realizó, también en 1912, diversos esbozos a lápiz sobre papel blanco (v. Láms. 3 y 4).

3.8.2. La monumental estatua de Wagner y repercusión en la intelectualidad madrileña

Tras realizar para la AWM la mascarilla en escayola, el boceto de bronce y los esbozos a lápiz del monumento a Wagner, Julio Antonio pensó que las dimensiones de su obra definitiva deberían rondar los 4 metros de altura, por lo que decidió abandonar su estudio particular para poder modelar a gusto la figura en la fundición Codina Hermanos, sita en la madrileña calle Cartagena. En 1913 comenzó a modelar el barro, teniendo que trabajar ya con ayuda de un andamio, dadas las dimensiones de la obra. Santos Torroella relata al respecto: “la obra (...) era imponente, y el escultor la ejecutaba subido en un andamio que colgaba de la armazón a la altura de un tercer piso”⁶.

A pesar de que el monumento no pudo llegar a su fin, son numerosas las referencias al mismo que podemos encontrar, desde entonces, en las plumas de numerosos intelectuales, lo que muestra la repercusión social que tuvo el encargo escultórico de la Asociación. Interesante al respecto es el artículo de M^a Victoria Gómez Alfeo titulado “Julio Antonio, el amado de la crítica”⁷ que analiza la excelente opinión, sin precedentes en la crítica escultórica hasta entonces, que del escultor tenían los intelectuales del momento. Desde Tomás Borrás, hasta Ramón Gómez de la Serna, pasando por Margarita Nelken, Juan de la Encina, Joaquín Blanco Coris, Felipe Alaíz, Ramón Pérez de Ayala, Cortina y Giner, José María Salaverría o Mariano de Cavia, encontramos una crítica entusiasta y apasionada del joven Julio Antonio, cuya repercusión social es y será, tras su fallecimiento, evidente, pues seguiremos encontrando en la prensa, a lo largo del siglo XX, continuas referencias a su obra.

⁶ Santos Torroella, Rafael en *El Noticiero Universal*, 12 de marzo de 1969

⁷ Gómez Alfeo, María Victoria: “Julio Antonio, el amado de la crítica” en Cabañas, Miguel (coord.): *El Arte Español del Siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Dpto. de Historia del Arte, 2001.

Tomás Borrás, musicógrafo, periodista, escritor y destacado libretista de la Generación del 27, autor de numerosos libretos para ópera y zarzuela (entre los que destacan los realizados para Conrado del Campo⁸) publica en 1913, en el diario *La Tribuna*, un artículo titulado *El Wagner de Julio Antonio*, en el que coloca al joven escultor “a la cabeza” de los escultores españoles. Con el fin de ensalzar su obra, no duda siquiera en criticar a figuras de gran prestigio del momento, como Benlliure, Clará o Blay:

(...) Hace ya tiempo que Julio Antonio se ha colocado, por el esfuerzo de su talento creador, a la cabeza de los escultores de España. Podrá Mariano Benlliure, tener más mercado con sus monigotes barrocos. El pseudohelenismo de Clará puede que produzca profunda impresión en las urbes fenicias, de “snobs” y mercaderes, como Barcelona; sin duda Blay tiene un público más extenso. En cambio, Julio Antonio es para la minoría selecta el único continuador sincero y horado de la tradición del Renacimiento⁹.

Gregorio Marañón fue también uno de los grandes amigos de Julio Antonio. En un artículo publicado en 1958 en el diario *Pueblo*¹⁰ encontramos una interesante entrevista realizada al doctor Marañón por Marino Gómez Santos. Bajo el título “El doctor Marañón cuenta su vida”, este ilustre personaje de la vida madrileña nos cuenta su propia vida y la de sus coetáneos. Así, podemos saber que Gregorio Marañón poseía en su propia casa la cabeza de Julio Antonio, fundida en bronce.¹¹ Se conocieron en el hospital, estando Julio Antonio enfermo. Marañón nos cuenta cómo, antes de conocerle, Julián Cañedo (de quien Julio Antonio realizaría una cabeza que se encontraba en el Museo de Arte Moderno) le había hablado mucho de él. En la entrevista también se habla de un curioso viaje a Lérida que habían realizado juntos el escritor Pío Baroja, el dibujante Bagaría y el escultor. Julio Antonio vivía, según cuenta Marañón, con el dibujante Bagaría y su familia: la esposa de

⁸ cfr. Óperas: *El Avapiés*, *Fantochines*, *La dama desconocida*, *Fígaro*, *El árbol de los ojos*, *El pájaro de dos colores*. Zarzuelas: *El hombre más guapo del mundo*, *El burlador de Toledo*, etc.
⁹ *La Tribuna*, 11 de agosto de 1913.

¹⁰ El artículo citado corresponde al último capítulo del 20/II/1958 de la entrevista realizada por Marino Gómez Santos al Gregorio Marañón (“El doctor Marañón cuenta su vida”) y publicada en la sección “Pequeña historia de grandes personajes” del madrileño diario *Pueblo* durante los días 17, 18, 19 y 20 de febrero de 1958.

¹¹ *Pueblo*, ibid., 20 de febrero de 1958; p. 13.

Bagaría y sus cuatro hijos. Para Marañón fueron “verdaderamente, los últimos grandes bohemios que ha habido en España”¹².

Bernardino de Pantorba refiere cómo Julio Antonio trabajaba, poco antes de morir, “con singular entusiasmo, en el monumento que la Sociedad Wagneriana pensaba elevar al genio de Bayreuth (...)”¹³.

Margarita Nelken da una idea de la importancia que para el escultor tuvo este proyecto: “Aquel Wagner colosal era su mayor ilusión, el afán mayor de toda su vida”¹⁴. Pero estalló la Guerra Europea que, como analizaremos detenidamente, tuvo nefastas consecuencias en la recepción de todo elemento germano en Madrid. Muchos de los socios de la AWM se refugiaron en el bando aliadófilo y rehusaron seguir aportando dinero “para glorificar a un músico alemán”¹⁵. La situación de Julio Antonio debió ser frustrante, pues no había exigido ningún contrato formal.

Y, ¿qué ocurrió con la estatua de Wagner? En este punto, la información encontrada es contradictoria. Margarita Nelken afirma que el barro, tras esperar demasiado tiempo, debió caerse a pedazos. Así lo expresa en 1917, refiriendo además el desaliento de Julio Antonio ante la llegada de la Primera Guerra Mundial:

Al Wagner no quiso renunciar, cuando estalló la guerra: no podía, lo llevaba dentro y se hubiera ahogado, pero, a pesar de dedicarle todas las horas que le era dable, a pesar de meter en él todo el dinero que lograba conseguir, y a pesar de que todos los amigos hubieran querido tender sus brazos ante la obra para protegerla, el Wagner, en barro, demasiado tiempo, no podía ya resistir su colosalidad, y se caía a pedazos...Se salvó tan sólo el busto, ya terminado...¹⁶

Sin embargo, Gregorio Marañón da, en 1958, una versión algo diferente de lo acontecido:

Margarita Nelken estaba muy enamorada de Julio Antonio. (...) Yo me acuerdo de verle subido en el andamio, hecho con un armazón de cañaveras. Un día fue allí la Nelken con una pistola -yo creo que de goma- y Julio Antonio se ocultó en el interior de la estatua y ésta se vino abajo¹⁷.

¹² *Pueblo*, ibid.

¹³ *ABC*, 21 de febrero de 1969

¹⁴ Nelken, Margarita en *Museum*. N° 12, 1917

¹⁵ García de Carpi, Lucía: *Julio Antonio. Esculturas y proyectos*. Madrid, 1985; p. 30

¹⁶ Nelken, Margarita, op. cit.

¹⁷ ibid.; p. 13

García de Carpi, por su parte, afirma que fue Julio Antonio quien se vio obligado a destruir su propia obra “a martillazos”, dado el estado en el que se encontraba el barro:

Las dilaciones que se produjeron, junto con el calor del taller se confabularon para que el barro se fuera secando, hasta que llegado un momento, ante la amenaza de desmoronamiento, Julio Antonio tuvo que destrozar la escultura a martillazos¹⁸.

En cualquier caso, y como explicamos ya en el capítulo 2.7., el estallido de la Primera Guerra Mundial provocó la suspensión de todo tipo de subvenciones por parte de la embajada alemana de Madrid. En el artículo mencionado, Gregorio Marañón¹⁹ relata cómo el gobierno alemán, a través del embajador Max von Ratibor, estuvo directamente vinculado a la *Asociación Wagneriana de Madrid* y precisa que el escultor Julio Antonio había sido “llamado por el príncipe de Ratibor, embajador alemán en España, para encargarle una estatua monumental de Wagner”²⁰. Así, a la pregunta de por qué Julio Antonio no pudo terminar su obra, Gregorio Marañón, en la entrevista arriba citada, responde contundentemente: “Por la guerra”²¹. El embajador Ratibor había abandonado Madrid.

Aunque no queda constancia material del grandioso monumento, salvándose sólo el busto del mismo, se conservan sin embargo descripciones detalladas del propio escultor que Eugenio Noel recogerá en un artículo aparecido en el diario *Nueva España*, en marzo de 1913:

Todo el cuerpo del coloso se inclina sobre el costado derecho, y sobre ese lado la cara de Wagner avanza en tensión muy marcada. La amplitud de los hombros prepara la elevación del cuello, en cuyo arranque, los hoyos de las dos clavículas y los tendones gemelos forman un poema de fuerza. Los pectorales son muy grandes, y su inserción en el esternón preciosa. Los músculos del vientre, las curvas carnosas que hay entre las dos últimas costillas falsas y las caderas, la pequeñez del vientre, el arranque de los muslos, son otros tantos aciertos.

¹⁸ García de Carpi, Lucía: op.cit.; p.30.

¹⁹ *Pueblo*, 20 de febrero de 1958

²⁰ *Pueblo*, íbid.; p. 13

²¹ *Pueblo*, íbid.; p. 13

Para Margarita Nelken, el Wagner de Julio Antonio simboliza “una fuerza tan indestructible que llega a ser natural como los montes y las rocas”²².

M. Abril veía en la escultura de Wagner una clara semejanza con el águila:

Concibió la figura de Wagner, como un coloso sentado en una roca. El estudio del rostro le sugirió la semejanza de éste con un ave de presa; entonces el pelo y los tendones de la misma uniéndose, con los omóplatos en insospechada sorpresa de estilización, semejaban las alas nervudas de un águila que protegía al coloso hasta consustanciársele con la figura del titán. El modelado de las protuberancias frontales, que de lejos y en conjunto, sólo parecían un modelado anatómico, semejaban de cerca consecuencia natural de la modelación: un tropel de nubes, como pensamientos, cruzando la frente espaciosa y atormentada, en el centro de la cual un leve frunce de músculos fingían una estrella...

Según García de Carpi, el monumento a Wagner, debió ser de los más interesantes del autor debido a su complejidad. Julio Antonio planeaba la utilización de diversos materiales en la obra definitiva, “lo que contribuiría a acentuar todavía más la expresividad de la figura”²³. Eugenio Noel refiere que los ojos serían “de marfil y azabache, el cuerpo de bronce, el manto dorado al fuego, las tetillas, la boca y las uñas de cobre”²⁴.

Pero su novedad radicaría, según García de Carpi, no tanto en la utilización de los materiales, sino “en la utilización de unos componentes metafóricos ajenos a su obra hasta entonces”, pudiendo ser éstos un indicio de una nueva tendencia al barroquismo y a la *simbolización*. En cualquier caso, parece evidente, a juzgar por lo mucho escrito sobre la escultura a Wagner y las excelentes críticas que se derrocharon desde entonces en torno a esta obra concreta que esta pieza posee la característica de *pieza aislada* en la obra julioantoniana.

A pesar de que se quedase en proyecto, la *cabeza* wagneriana de Julio Antonio se hizo célebre (tanto el busto salvado, como su mascarilla fundida en bronce), hasta el punto de que encontramos aún numerosas referencias escritas e iconográficas durante el resto del siglo en la prensa. Al igual que ocurriera con el retrato de Wagner, que ostentaba Benito Pérez Galdós en su gabinete madrileño o Luis París en su despacho en el Teatro Real, la *cabeza* de Wagner

²² Nelken, Margarita; *ibid.*

²³ García de Carpi; *op. cit.*; p. 30

²⁴ Noel, Eugenio, *op. cit.*

se convierte también en una especie de *objeto de culto* entre los intelectuales madrileños. Gregorio Marañón poseía en su propia casa, como mencionamos anteriormente, la cabeza en bronce julioantoniana. Tras la muerte del escultor, seguimos encontrando en la prensa referencias iconográficas al busto wagneriano de Julio Antonio que encabezan artículos referidos a Richard Wagner. El musicólogo, compositor y crítico JESÚS BAY Y GAY (Lugo, 1905 - Madrid, 1993), residente desde 1921 en la capital, fundador en 1924 de la revista *Ronsel*, desde la que difundirá numerosos artículos sobre música, publica en su primer número un artículo titulado “Ricardo Wagner”²⁵ encabezado por una enorme fotografía que representa la ya entonces célebre *cabeza* de Julio Antonio (ver Lám. 97 y 99), en este caso el busto del inacabado monumento a Wagner.

²⁵ *Ronsel*, nº 9, Lugo 1924. Artículo perteneciente al archivo Jesús Bal y Gay, serie Prensa, subserie Artículos de Jesús Bal y Gay, encontrado en la Residencia de Estudiantes, Archivo de la Edad de Plata.



FIDELIO

REVISTA DE MÚSICA Y TEATROS

Se publica mensualmente y reparte con cada número
18 páginas de música cuando menos.

Oficinas: SERRANO, 36. — MADRID



Monumento á Wagner

RECIENTEMENTE INAUGURADO EN BERLÍN

Número suelto, 90 céntimos.

Lám. 96

Portada de la madrileña revista mensual *Fidelio* (número correspondiente a octubre de 1903), en la que aparece la fotografía del recién inaugurado monumento a Wagner en Berlín. Con la intención de seguir el ejemplo berlinés en Madrid, la Asociación Wagneriana madrileña encargará en 1912 al joven escultor Julio Antonio un monumento a Wagner para ser emplazado en el Parque del Oeste.

Hay que el gran descubrimiento del arte que quiere llevar al tipo de un hombre, símbolo y selección del mundo en la forma más noble, más pura. ¿Los autores? No, pero que el tipo, el hombre imperfecto y lento que, en su abstracción, se parece a una idea que ha resultado falsa, desde por tu parte, a ser una.

Por lo tanto, el al-bay'ah fue reservado para los líderes militares, antecorregidos, de los árabes de Yildiz. Unos en el sistema de que no hay programa político en la Bush. Mathewson-Wagner me dice que los siguientes cuatro años se han en la agricultura, la producción de la energía, que promete un sistema, mientras Wagner se refirió para los economías y los estudiantes de la zona. Apuntó, Barker y muy bajo. Pero cuando decimos que para más tarde a gran política, Wagner está un ejemplo de la transformación más drástica de la vida = transformando, donde un hombre y otros.

para los episodios al final de los sermones de sus pastores y para leerlos de los manuales catequéticos de sus maestros y catequistas, quienes les enseñan sobre el pecado, el arrepentimiento, la confesión y la comunión, y sobre el gran pecado y los grandes peligros de una mala comunión, como hay algunos catequistas que dicen, y que son los padres de los representantes.

[illegible]

Lesin Bal

Cubra de Wagner, por Julio Antónia.

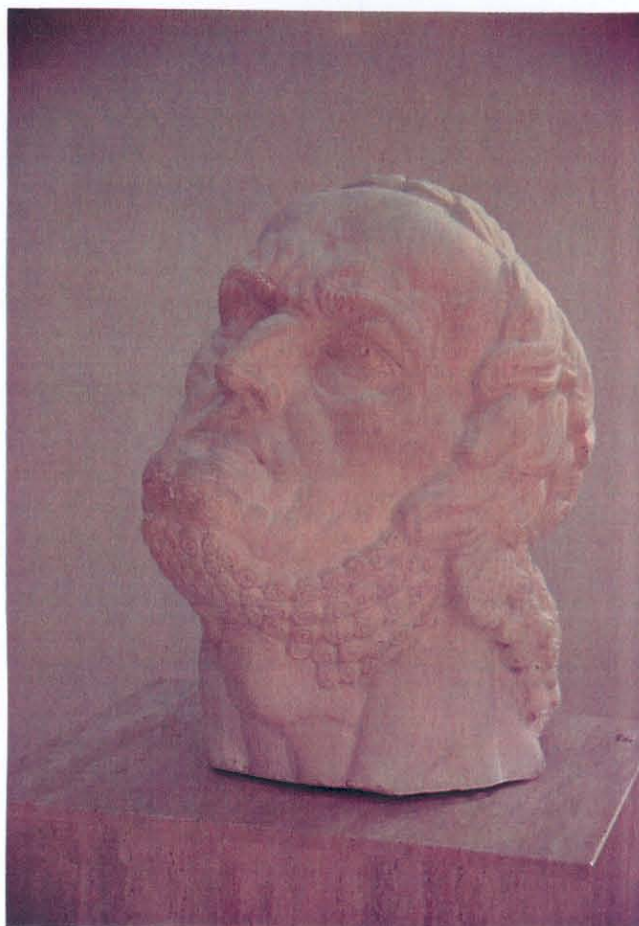
2.

Portada de la revista *Ronsel* (1924) con la ya célebre *cabeza Wagneriana* de Julio Antonio, perteneciente al inacabado monumento a Wagner encargado por la Asociación Wagneriana de Madrid al escultor en 1912.



Lám. 98

Julio Antonio: Mascarilla de Wagner, bronce. Original en escayola.
Madrid, 1912.



Lám. 99

Julio Antonio: Busto de Wagner en piedra perteneciente al monumento a Wagner encargado por la AWM. Madrid, 1913.

3. 9. El final de la Asociación Wagneriana de Madrid

Como hemos apuntado en el capítulo 3.4. y gracias a las conclusiones derivadas a través del análisis de los fondos de la Biblioteca de la Asociación, la disolución oficial de la AWM debió tener lugar entre diciembre de 1914 y enero de 1915, es decir, por lo menos un año más tarde de lo que se había venido creyendo hasta ahora. Que en verano de este año, la Asociación no estaba aún disuelta, lo atestigua también la citada crónica madrileña de Miguel Salvador referida al monumento de Julio Antonio. Al año de la disolución de la Sociedad Wagneriana, Joaquín Fesser se pregunta, en marzo de 1915, el porqué de su corta existencia, y apunta ya algunas de las razones por la que esta entidad se extinguió:

Por la Wagneriana quedó evidenciada una imposibilidad: la de contar con la afición madrileña para la organización, con relativo dispendio pecuniario, de esas grandes audiciones sinfónico-corales que se celebran en todos los centros europeos de alguna importancia, y mediante las cuales intentó esta brava Sociedad una renovación del fracaso esfuerzo anteriormente ensayado por la Capilla Isidoriana, para hacer cotizables en el mercado matritense las numerosas y grandiosas obras que constituyen el más sublime género del arte musical.

Sí, tal fue el resultado del arrogante gesto (...) de la Asociación Wagneriana; y pudo el más miope de los psicólogos convencerse de la razón del fracaso; señalándolas, no tanto en la escasez colectiva e indigencia individual de nuestros aficionados, como en la calidad general de su afición, mejor dispuesta siempre a alimentar la usura de cantantes y divos, que a fomentar y disfrutar, con menor y mejor empleado dispendio, el culto a la música y el arte puro... ¿Por qué fracasó la Wagneriana? ¿Por prematura? ¿Por aventurada? ¿Por cara...? Por todo ello, y desde luego por exceso de optimismo respecto de la verdadera índole de la afición madrileña en su mayoría... El primer pecado de la Wagneriana fue su nombre...”¹

José Borrell hace también referencia a la llegada tardía de la Wagneriana a la capital cuando afirma: “el vicio inicial de esta Sociedad fue lo tardío de su aparición”². Ciertamente, el repertorio wagneriano se había escuchado ya por completo en Madrid, a excepción de *Parsifal* ya que, como es sabido, el Teatro de Bayreuth había gozado, durante 30 años y por disposición testamentaria del propio Wagner, del derecho exclusivo de su representación. Una vez vencido el plazo de protección, todos los grandes teatros del mundo aprovecharon, el mismo día 1 de enero de 1914 para estrenar

¹ *Revista Musical Hispano-Americana*; marzo 1915; p. 2.

² Borrell, José: op.cit. p. 170

en sus escenarios la última obra de Wagner. En Madrid, esto tuvo lugar en el Teatro Real, el 1 de enero, realizándose en total ocho funciones, dirigidas por José Lassalle y Luis París.

Fesser menciona también la falta de auténtica afición por parte del público madrileño y de los socios de la Wagneriana. Una gran parte de los miembros de la Asociación, que en 1913 llegaron a alcanzar la cifra de 2.016 asociados, debió constituirse por un grueso de personas que se adhieren a ella, movidos por razones más *sociales* que culturales. El simple hecho de que la sociedad fuera presidida por el Duque de Alba que, en palabras de Sopena, “aparece como protagonista de la introducción de todos los nuevos deportes”³, no es una simple anécdota. Junto a este tipo de socios, se encuentran también aquellos que, sin llegar a inscribirse en la AWM por la mera razón de seguir una *moda* social, gustaban de la música de Wagner pero desconfiaban desde un principio en la eficacia de la Asociación, mirando a ésta por encima del hombro. Los impulsores de la Asociación Wagneriana llamaban *falsos wagneristas* a los que, tras un primer apoyo, les dieron finalmente la espalda. Pero ¿Qué significaba realmente *falso wagnerista*? Quizás sea interesante hacerse una idea de lo que este concepto puede significar, dejando hablar a los propios asociados. Ciertas opiniones expresadas en la prensa por los propios socios de la AWM resultan sorprendentes y muy interesantes, porque ayudan a explicar las razones del rápido ascenso y vertiginoso declive de la Asociación. Así, Miguel Salvador, crítico de la *Revista Musical* de Bilbao que, en sus detalladas crónicas madrileñas seguirá paso a paso las actividades de la Wagneriana desde su creación hasta su declive, dedica ya, en mayo de 1911, un interesante párrafo al nacimiento de la Asociación Wagneriana de Madrid:

Pertenezco a ella como socio⁴, (en siendo asociación musical lo sería igualmente de una sociedad antiwagneriana), aunque me quepan dudas acerca de lo que resuelva actualmente en Madrid una Sociedad Wagneriana, pues más popularidad que la que ya tiene en Madrid no hemos de conquistarle; Wagner, que hace algunos años era una bandera que simbolizaba un progreso posible, algo por conquistar, algo desconocido, superior, para cuyo triunfo era preciso derrocar otras ideas, costumbres, ídolos, etc., hoy es un dios familiar, demasiado *familiar* y demasiado manoseado, cuya moda declina y a quien se discute y se defiende en frío, como todo lo pasado y sabido en demasía. Lo que tiene

³ Sopena, Federico; op. cit, p. 63

⁴ Es curioso que a pesar de las declaraciones de Salvador como *socio* de la AWM, no encontramos su nombre en ninguna de las *Listas de Socios* publicadas por la AWM.

de eterno, se conservará con nosotros y sin nosotros; lo que falta por hacer, - interpretaciones depuradas, escuelas de declamación o representaciones adecuadas, etc. - o son cosas de empresa, o son cosas imposibles de crear sin tradición y sin medios... ¡Pero no hay para qué decir si le deseo larga vida y si merece simpatía!... ¡bastaría para ello, si no ya la divisa, las personas que la constituyen!⁵

Más tarde, este mismo crítico, que seguirá de cerca las actividades de la Asociación, se mostrará entusiasmado ante el rápido progreso de la misma y ante el éxito sin precedentes de algunos de sus conciertos, como los protagonizados por la Sinfónica madrileña y el Orfeón Catalán, pero dejará a menudo entrever su falta de convicción sólida respecto al proyecto wagneriano en Madrid.

Así, cuando la AWM, en Junta Extraordinaria del día 15 de noviembre de 1913, tras las pérdidas económicas sufridas a raíz de los festivales de octubre, decide subir la cuota de 2 a 5 Ptas..⁶, el fin de la Asociación parece estar ya asegurado. Si, como señalábamos anteriormente, la cuota mensual de la *Associació* catalana era ya de 5 Ptas. en 1902, la Wagneriana madrileña no logró, en 1913, convencer a sus suscriptores de la necesidad de abonar dicha cantidad. Para hacerse una idea de lo poco que podían representar, en aquella época, 2 pesetas mensuales, podemos comparar dicha cantidad con el precio de un librito de 30 páginas, correspondiente a la ya citada traducción al castellano del *Tristán*, con su guía temática, realizada por el propio Secretario de la Asociación, Manuel de Cendra, que se vendía al público por la cantidad de 1,50 Ptas.⁷.

Sin embargo, aunque es indudable que factores como la aparición tardía, la composición de los socios de la AWM (naturaleza de la afición wagneriana), las pérdidas económicas (originadas por la exigüidad de la cuota y el exceso del gasto ocasionados por sus ambiciosas actividades), fueron causas de la disolución de la Asociación, pensamos que el origen profundo y determinante de su abrupto final (que coincide con el fin del *wagnerismo* en toda Europa) hay que buscarlo en razones sociopolíticas derivadas del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que analizamos con detenimiento en el capítulo 6 de la presente tesis.

⁵ *Revista Musical* de Bilbao; mayo 1911; p. 115.

⁶ *Revista Musical* de Bilbao, diciembre 1913; p. 274.

⁷ Dato extraído de la *Revista Musical*, sección “Publicaciones recibidas”; enero 1911; p. 23.

4. Las traducciones al castellano de la obra de Richard Wagner

El presente capítulo pretende dar a conocer, a través de una primera catalogación, las traducciones existentes de la obra de Wagner al castellano. Nos centramos en el período cronológico que va de 1875 (año de aparición de la primera traducción castellana de uno de sus libretos) hasta 1914 (año de estreno de la última ópera del repertorio wagneriano en Madrid, estallido de la Primera Guerra Mundial y fin del marco cronológico de nuestro estudio). Dado que aún no se había realizado ningún tipo de catalogación de las traducciones wagnerianas castellanas, existiendo hasta ahora sólo la catalogación catalana realizada por Alfonsina Janés¹, hemos incluido también una catalogación general que abarca todas las traducciones castellanas más importantes realizadas desde 1875 hasta nuestros días.

Dada la dimensión de ambas catalogaciones y la descripción de las mismas, hemos prescindido de un análisis traductológico de las versiones wagnerianas castellanas, pues pensamos que éste aspecto podría constituir por sí sólo materia de investigación conducente a un extensísimo estudio. Hemos preferido centrar las traducciones en el campo de la *recepción wagneriana* española y, concretamente, en la acaecida en Madrid.

Con nuestra modesta aportación, quisiéramos sin embargo sugerir la posibilidad de ampliar el análisis de las traducciones wagnerianas enmarcándolas dentro de los estudios de *traducción musical*, por ser éstos un campo investigación casi inexplorado que empieza hoy en día a ser foco de interés de algunos especialistas en traductología. Uno de los mejores trabajos, recientemente publicados, relativos a la *traducción operística*, se debe a Klaus Kaindl, que con su estudio *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzung*² abre una nueva brecha investigadora al tratar el análisis de la traducción de libretos operísticos desde un enfoque *interdisciplinar*. El libreto deja de analizarse como ente aislado, según puntos de vista exclusivamente literarios o

¹ Janés, Alfonsina: *La obra de Richard Wagner en Barcelona*. Tesis doctoral dirigida por Antoni Comas. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1974.

² Kaindl, Klaus: *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995.

estéticos, pues forma parte *funcional* de una obra escénica. Kaindl parte de la tesis, generalmente aceptada, de que son los *textos* (y no las palabras o las oraciones) los que forman la base primaria de todo transvase lingüístico y define la traducción operística como “Gestaltung theatralisch-realisierbarer Textzusammenhänge”³ (organización de conexiones textuales teatralmente realizables). Así, el texto como concepto *clave*, es determinado en la traducción operística por el factor de la “Multimedialität” (dimensión *multimedia* o *interdisciplinar*), aspecto que hasta ahora había sido relegado a segundo término en toda investigación relativa al texto operístico. Kaindl hace uso de una teoría no basada en la lingüística, la teoría de la *Gestalt*, que permite analizar el conjunto de signos verbales y no-verbales en su interdependencia funcional, permitiendo un análisis del *texto* en su acoplamiento situacional dentro del sistema *musical* y *escénico*. El autor recalca la función específica de la música y observa cómo los problemas traductológicos resultantes de la fusión música-literatura no se limitan a dificultades formales y estructurales, sino que se derivan de las posibilidades significativas de la música y requieren ayuda no sólo semiótica sino también hermenéutica. La semiótica sola ofrece una herramienta metódica para el análisis traductológico, pero no permite una comprensión global del texto *musical*. Éste debe incluir también factores situacionales, como el alcance y la repercusión del texto o la historia de la *recepción*.

Pensamos que en el caso de los libretos de Wagner, el análisis que propone Klaus Kaindl, que sugiere precisamente la colaboración entre traductólogos y musicólogos, podría dar buenos resultados, pues su enfoque *global* coincide con la concepción *total* e interdisciplinar de la estética wagneriana.

4.1. Importancia de la traducción en el proceso receptor

La traducción constituye un factor clave en el proceso de *recepción*. En el caso de la recepción de Richard Wagner en España, este aspecto adquiere especial relevancia fundamentada por diversos factores.

³ Kaindl, Klaus: op.cit.; p. 256.

En primer lugar, Wagner dota al drama operístico de una nueva dimensión *totalizadora*, definiéndola como *Gesamtkunstwerk*, en la que *música y palabra* aparecen, dentro de la *nueva* estética romántica, como una unidad indisoluble. Esta *estética romántica* alemana, que invadirá gran parte de Europa a lo largo de todo el siglo XIX, arranca realmente en Alemania ya a finales del siglo XVIII, a través de los poetas y dramaturgos pertenecientes al movimiento denominado *Sturm und Drang*⁴ (Goethe, Schiller, Herder, Heinrich Wagner, Lenz, etc.) quienes, en contraposición a los ideales de la Ilustración propugnarán (a través de una nueva concepción de aspectos como el mito y la leyenda, el sentimiento individual, la naturaleza, la noche, la negación de la vida y la subsiguiente redención a través de la muerte), la búsqueda de lo *infinito*, *eterno* o *total*, representado por la *fusión de las artes*. La fuerza de este primer romanticismo literario alemán (reforzado por el pensamiento filosófico de Schopenhauer y su concepto *metafísico* de la música) derivará, en el terreno musical, en un acercamiento de éste a la literatura y en un intento de incorporarla a la creación musical. Uno de los primeros ejemplos musicales de este intento, se encuentra ya, a finales del siglo XVIII en los *lieder* de Zumsteeg (1760-1802). Durante la primera mitad del siglo XIX se desarrollará, a través de Schubert y de manera más intelectualizada, a través de Schumann, una nueva concepción de *Lied* o canción, en la que palabra y música aparecerán como una fusión indisoluble.

Wagner aplicará esta nueva amalgama palabra-música a su concepción dramática (ampliándola con la fusión adicional de imagen y gesto) hasta el punto de sentir la necesidad de escribir él mismo sus propios libretos de ópera. Así, la comprensión del libreto y el subsiguiente conocimiento de la simbología literaria en la obra wagneriana se presenta como un aspecto primordial en el proceso de recepción de su obra operística. Es preciso comprender el texto para comprender el conjunto de la obra musical. Por otra parte, la peculiar personalidad del compositor, auténtico ejemplo romántico del artista total, en el que coexistían el

⁴ El comienzo de la *Edad de Oro* de la literatura alemana, que abarca aproximadamente el período 1770-1790 ha sido objeto de polémicas discusiones alrededor de su denominación, coexistiendo en la historia de la literatura alemana apelativos diversos, desde *Sturm und Drang* (“Tormenta y Empuje”), hasta *Geniezeit* (Etapa de la primacía del Genio) o *Kunstperiode* (Época Artística).

músico, el poeta, el dramaturgo y el intelectual, sus avances compositivos en el mundo de la ópera y su voluminoso corpus de escritos teóricos relacionados con la nueva estética musical, suscitaron un profundo interés en el mundo intelectual europeo. Así, encontramos en toda Europa, ya a finales del siglo XIX, esmeradas traducciones no sólo de sus libretos, sino también de sus *escritos*. El que fuera fundador, en 1888 de la revista wagneriana británica *The Meister*, William Ashton Ellis publicará, desde 1893 hasta 1899, todos los escritos wagnerianos, reunidos en diez volúmenes, bajo el título de *Richard Wagner's Prose Writings*⁵. J. G. Prod'homme los publicará en francés en 1910, junto con F. Holl: *Oeuvres en prose*⁶, reunidos en trece volúmenes.

Por otra parte, los traductores eran conscientes de la característica intrínseca de la traducción como forma de recepción espontánea, pues fuera de la posible influencia o mediatización que puede ejercerse a través de las opiniones sobre Wagner vertidas en la prensa, las traducciones se presentan, al igual que su música, como producto puro, adulterado solamente por las posibles modificaciones derivadas del trasvase lingüístico, en el caso de la traducción, o la posible interpretación personal de la partitura, en el caso de su música.

Finalmente, el proceso traductor de la obra de Richard Wagner en Madrid se presenta como una maniobra necesaria para hacer efectiva la deseada popularización de su obra entre un mayor número de personas, ya que la lengua alemana es una lengua desconocida o, al menos, particularmente extraña, para la inmensa mayoría de los madrileños en el momento histórico que nos ocupa. A través de la prensa de la época, podemos observar cómo el creciente interés por la cultura germana a comienzos de siglo XX, se traduce también por un deseo cada vez mayor de conocer la lengua alemana.

⁵ citado de: *Wagneriana* n°46; pp. 43-46

⁶ Wagner, Richard: *Oeuvres en prose*. Traducción al francés por J. G. Prod'homme y F. Holl. Editions Delagrave, 13 vols., s.l., 1910.

4.2. La lengua alemana en Madrid

En 1845 se implanta en España la enseñanza del alemán dentro del sistema educativo público⁷, gracias a la famosa *Ley Pidal*, introduciéndose así un segundo idioma extranjero optativo (a elegir entre inglés y alemán) en los estudios de ampliación del bachillerato. El primer profesor de alemán en Madrid, Julius Kühn, empieza entonces a impartir esta lengua en el Instituto de San Isidro tras publicar su *Gramática alemana*⁸, elaborada con la colaboración de los primeros *germanófilos* españoles, como Julián Sanz del Río, Hartzenbusch o Cayetano Rossel. El interés en Madrid por la lengua alemana forma parte del proceso de acercamiento de España y Alemania que se evidencia a partir de los años 70 del siglo XIX. Este interés por lo germano contribuye, sin duda, al interés que se prestará a la música de Richard Wagner en Madrid a partir de este momento.

La prensa se hace eco del creciente interés por el estudio del alemán en España. El primer día del siglo XX, el 1 de enero de 1900, aparece en el *Heraldo de Madrid* un interesante artículo que, bajo el título de “Lenguas Vivas” (en contraposición a las hasta ahora estudiadas “lenguas muertas”) define ya el estudio de idiomas “como una de las principales necesidades para la vida”, y relaciona el conocimiento de idiomas en el resto de Europa con el progreso cultural y económico de estos países, animando así a los lectores españoles a imitar su ejemplo, estudiando no sólo francés e inglés, sino también alemán: “el conocimiento del francés, del inglés y del alemán, principalmente, es una necesidad real y positiva”⁹.

Teniendo en cuenta que, a principios del siglo XX, gran parte de la población española era aún analfabeta, este interés por las lenguas extranjeras modernas (y especialmente en el caso de la lengua alemana) puede de nuevo interpretarse como un deseo de apertura, modernización y acercamiento a Europa. Hasta los últimos decenios del siglo XIX, las traducciones de textos alemanes no

⁷ cfr. Marizzi, Berndt: “Manuales de lengua alemana de dos siglos” en *Magazín*, AGA, 2001; pp.30-38.

⁸ Kühn, Julius: *Gramática alemana precedida de un cuadro histórico del origen y progresos de esta lengua*. Madrid, s.n., Imprenta Nacional, 1844. La primera gramática alemana publicada en España, en 1783, fue realizada por Raymundo Strauch Vidal.

⁹ *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1900

solían utilizar la fuente original por desconocimiento del idioma, recurriendo casi siempre a la traducción francesa, como ocurre con las versiones de la obra de Heine. En el caso de los libretos de ópera wagnerianos, se utilizaban, además de las traducciones francesas, las italianas, como es el caso de la traducción del *Rienzi* (1875) de Peña y Goñi, basado en la versión de Arrigo Boito). Sin embargo, según entramos en el siglo XX, tanto España como Hispanoamérica (especialmente Argentina) comienza a trabajar con la fuente original alemana para sus traducciones al castellano, lo que contribuye a un mejor y más objetivo conocimiento de las obras wagnerianas en territorio hispanohablante. Por otra parte, la complejidad del estilo wagneriano dificulta la labor de comprensión de sus libretos y escritos teóricos en lengua original. Así pues, como mencionamos anteriormente, el proceso traslativo, se manifiesta como requisito indispensable para alimentar el interés suscitado en Madrid por la figura del *músico-escritor* alemán que, además de ser autor de sus libretos, en los que la relación *música-literatura* cobra una nueva dimensión, revoluciona, con sus numerosos escritos teóricos, la *estética* musical del momento, ejerciendo una influencia decisiva en las artes del momento.

4.3. Primeras dificultades: ¿Versión para ser leída o versión para ser cantada?

Una de las primeras dificultades que surgen a la hora de traducir los libretos de ópera wagnerianos, es la de determinar si la versión de llegada ha de reproducir, no sólo el fondo sino también la forma y el fin utilitario de la versión de origen. El texto del libreto wagneriano está realizado en verso y concebido para ser cantado. Atendiendo a este hecho, el traductor opta por realizar una versión *literal* (usando la terminología de la época), que normalmente se plasmaba en *prosa*, o realizar una versión *rítmica*, en verso, adaptada al canto.

En el primero de los casos, el de la versión en prosa, el objetivo primero del traductor es el de producir un texto de llegada que facilite la *comprensión* del texto de partida, no sólo desde el punto de vista puramente lingüístico, sino también en lo que respecta a la *esencia* literaria.

En el caso de la versión rítmica, realizada para su posterior ejecución vocal, la traducción persigue un fin práctico o utilitario: la traducción ha de *servir* para ser cantada. Al realizar este tipo de trasvase lingüístico, se pierde en gran parte el sentido literario original wagneriano, pero pueden lograrse otros objetivos que contribuyen a la difusión, familiarización y popularización de la obra wagneriana. El lector-espectador memoriza con mayor facilidad el texto y *lo canta* en su lengua materna. Las traducciones rítmicas catalanas vertidas frecuentemente en prácticas reducciones para canto y piano, realizadas a finales del siglo XIX y comienzos del XX por Joaquim Pena, Antoni Ribera, Geroni Zanné, Xavier Viura, Salvador Vilaregut, Joan Maragall, Joseph Lleonart o Anna d’Ax, contribuyeron, sin duda, a la difusión popular de la obra de Wagner en Cataluña.

A este respecto, el catalán Geroni Zanné hace unos interesantes comentarios, publicados en febrero de 1914 en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*¹⁰, encontrada en los fondos de la Biblioteca de la AWM, que reflejan los problemas a los que se enfrentaban los traductores de la obra de Wagner al castellano, partidarios de las traducciones rítmicas.

Zanné, defensor implacable de las traducciones adaptadas a la música, refiere en su artículo su opinión respecto a cómo debe ser una correcta traducción de un libreto wagneriano. Según él, para traducir a Wagner, hay primero que estudiar su obra en conjunto, para fijarse después en la exacta correspondencia entre el verso y la frase musical, adaptando rigurosamente la prosodia del verso traducido a la misma, no modificando ésta sino ante el fracaso de todos los ensayos ya hechos. Además, según él, “hay que respetar al mismo tiempo al poeta, y con toda la consideración debida al genio del idioma receptor, conservar algo de la expresión germánica, tan pura en Wagner como en Goethe”.

Sin embargo, Zanné considera que el traductor ha de renunciar a la *aliteración*. Esta rima de consonantes que, al aplicarse a la música, debe coincidir con los tiempos fuertes de la misma, la considera Zanné refractaria a su equivalencia en los idiomas latinos. Este punto fue duramente criticado por los defensores castellanos de las traducciones en prosa (que si bien no reproducían el

¹⁰ *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*; nº1, febrero de 1914; pp.3-4

verso, sí que reflejaban las aliteraciones), por ser la aliteración precisamente una de las formas poéticas más originales del lenguaje wagneriano y que más influencia ha ejercido, desde Baudelaire, en el simbolismo literario europeo e hispanoamericano.

A pesar de este hecho, Zanné insiste en la necesidad de respetar la relación directa entre la palabra y la música, para lo que el traductor debe procurar que cada verso traducido contenga los mismos conceptos que el original y cada vocablo ocupe el mismo lugar que ocupan en el texto del autor.

Es importante también respetar las pausas, de vital importancia en el pentagrama wagneriano, que separan frases completas en los períodos literarios, así como evitar que los nombres propios recaigan sobre notas largas y acentuadas, dejando para las notas de escasa brevedad adverbios, artículos y pronombres.

Otra cuestión controvertida que enfrentaba a Zanné con los defensores de las traducciones en prosa era la opinión del primero de que el traductor de Wagner debía procurar algo que los segundos consideraban imposible: “conceder al verso traducido el mismo valor literario que tendría si existiese independientemente de la música”.

Zanné se muestra sin embargo siempre implacable en su defensa de las traducciones rítmicas y termina su artículo afirmando que “traducir a Wagner, en otras condiciones, es falsificar su obra o demostrar la absoluta incompreensión de la misma”.

A diferencia del área catalana, la mayoría de las traducciones castellanas son realizadas en prosa. Hasta 1914 contamos con siete traducciones rítmicas castellanas frente a las treinta y una traducciones en prosa aparecidas entre 1875 y 1914. La primera de ellas, *La Walkyria*, data de 1898 y es fruto de la colaboración entre LUIS PARÍS y JOSÉ JUAN CADENAS. De las seis restantes, tres se deben a ANTONIO GIL Y GORDALIZA: *Lohengrin*, *Tannhäuser*, aparecidas ambas en 1910 y *Parsifal*, publicada en 1913. Las otras tres son obra de ROGER JUNOI (seudónimo de Andrés Vidal y Llimona) y se publican en 1909 (*Lohengrin*) y en 1910 (*Rienzi* y *Tannhäuser*), un año antes de la *apoteosis wagneriana* madrileña.

4.4. Versiones multilingües en Madrid

En el proceso de recepción musical, la costumbre auditiva condiciona el gusto del oyente: la *asimilación* viene dada por la *repetición*. Así, la tradicional costumbre española de escuchar ópera en lengua italiana, había formado el oído y el gusto de los madrileños, identificándola éstos inconscientemente como la lengua *musicalmente adecuada*. Por otra parte, los madrileños acostumbraban así a reproducirla. Es decir, si el madrileño medio tenía la costumbre, entonces tan corriente, de *cantar* o *canturrear* en su casa las zarzuelas en español, hacía lo mismo con la ópera, utilizando para ello el italiano. Por esta razón, resultaba entonces extraña la inclusión en una audición de ópera de otros idiomas, especialmente en el caso del alemán. A través del análisis de la prensa realizado en el capítulo 2, hemos podido ver la inseguridad y vacilación que existía a este respecto, pues no existía un criterio unitario a la hora de interpretar las obras wagnerianas en Madrid, dándose en una misma representación versiones multilingües, según la nacionalidad de los cantantes. *La Walkyria* fue estrenada en 1899 en una versión adaptada al canto íntegramente castellana, en versión de Luis París y José Juan Cadenas, pero el resultado no debió producir el efecto deseado pues no se volvió a repetir. Al comenzar el nuevo siglo, Wagner se volvió a representar en italiano y, en bastantes casos, los cantantes extranjeros utilizaban su lengua materna para interpretar sus papeles. El 22 de febrero de 1908 se repone *Die Walküre* y los madrileños asisten a una audición bilingüe, pues Wotan (Buers) y Brünnhilde (Sengern) cantan sus respectivos papeles en alemán, mientras el resto lo hace en italiano. La prensa refleja el rechazo del público madrileño a la *aspereza* del idioma alemán, al que aún no están habituados. Igualmente, en enero de 1911, la norteamericana Saltzman-Stevens canta su papel de *Brünnhilde* en alemán, con acento “norteamericano”, como describe el *Heraldo de Madrid*¹¹.

En la inauguración de la temporada 1911-12 con *Götterdämmerung*, la alemana Kristien Rabl, que había cantado siempre sus papeles wagnerianos en alemán, interpreta este mismo papel y decide, por deferencia al público madrileño, hacerlo por vez primera en italiano. Tampoco parece funcionar, en un principio, la

¹¹ *Heraldo de Madrid*, 16 de enero de 1911

inclusión del francés en la escena wagneriana. El francés Rousselière, que acostumbra a cantar en francés, se ve también obligado, en esta misma ocasión, a cantar, junto a la Rabl, en italiano ya que, la anterior actuación del francés Challis, en el papel de *Telramund*, en su lengua materna, hacía nueve meses (el 3 de enero de 1911, el mismo día en el que debuta Francisco Viñas con *Lohengrin* en el Teatro Real madrileño), no había sido bien aceptada por el público.

Sin embargo, según avanza el siglo, los madrileños parecen poco a poco acostumbrar el oído a otras lenguas cantadas diferentes al italiano, aceptando que la ópera wagneriana no sea sólo cantada en este idioma. Así, el tan esperado estreno de *Parsifal* el primero de enero de 1914, que presenta una interpretación *políglota*, cantando en francés el tenor Rousselière, en alemán la soprano Guszalewicz y en italiano los demás, se revela como un auténtico éxito.

4.5. Traducciones de la obra wagneriana al castellano. Catalogación (1875-1914)

Tras una extensa búsqueda realizada en bibliotecas nacionales y, sobre todo, en bibliotecas particulares, hemos podido constatar que las traducciones al castellano de la obra wagneriana han sido (y son aún hoy) más numerosas de lo que se venía suponiendo hasta ahora, pues la bibliografía al uso y los escasos estudios realizados sobre recepción wagneriana en España, hacían pensar que el proceso traductor había sido realizado casi exclusivamente en Cataluña.

Dentro del período comprendido entre 1875 y 1914, hemos podido encontrar *treinta y nueve* traducciones castellanas (muchas de ellas reeditadas durante dicho período) de los *libretos* de Wagner, que comprenden la práctica totalidad de su repertorio operístico (desde *Rienzi* hasta *Parsifal*), además de varios volúmenes que contienen un total de *cincuenta y ocho* traducciones de *escritos* del compositor. Es decir, contamos con un total de *noventa y seis traducciones* de la obra wagneriana al castellano, debidas a veintidós traductores documentados, pues en muchas de ellas no figura el nombre del traductor. Dentro de los traductores de óperas, según el número de libretos publicados, encontramos a los siguientes autores con más de un libreto documentado: LUIS PARÍS (6

libretos), ERNESTO DANN BELTRÁN (4 libretos), ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de ANTONIO PALAU Y DULCET; 4 libretos), ANTONIO GIL Y GORDALIZA (3 libretos), ROGER JUNOI (seudónimo de ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA; 3 libretos) y ANTONIO PEÑA Y GOÑI (2 libretos) Dentro del grupo de traductores con al menos un libreto documentado se encuentran: JOSÉ BALARY Y JOVANY, J. BASAIL, CELESTINO BARALLAT, JOSÉ JUAN CADENAS, MANUEL DE CENDRA, JOAQUÍN FESSER, E. FUMEI, TOMÁS GORCHS, LÓPEZ MARÍN, E. DE MIER, MARTÍN DE LOS RÍOS, ARCADIO SANDOVAL y ALFREDO WIEDERKEHR. En el apartado de escritos wagnerianos, encontramos a tres traductores documentados: VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (con el volumen “Novelas y pensamientos”), JOSÉ LASSALLE (con la publicación de “Historia de un músico en París”) y, de nuevo, ANTONIO DE VILASALBA (con su traducción de la “Carta a Federico Villot”).

Detallamos a continuación las traducciones de óperas y escritos wagnerianos encontradas entre 1875-1914.

4.5.1. Traducciones de libretos

DRAMAS MUSICALES (OBRA COMPLETA):

Dramas musicales de Wagner. 2 vols. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci. La Colección “Arte y Letras”, publicada en Barcelona entre 1881 y 1890 por los impresores más notables de la época, publica en 1885, en dos volúmenes, la traducción al castellano de las óperas fundamentales de Richard Wagner: *Rienzi*, *El buque-fantasma*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*, *Tannhauser*, *Los Nibelungos* (Tetralogía completa) y *Parsifal*, además de la *Carta a F. Villot*. El interés por la obra de Wagner es tal, que en 1908, vuelve a editarse, esta vez por la casa Maucci. Esta edición se incluía en la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, pues el ejemplar encontrado en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional exhibe entre sus páginas el sello de la Wagneriana junto a la dedicatoria autógrafa de José Mateu Moles¹². Algunas de las traducciones no mencionan al

¹² Ambos volúmenes contienen el autógrafo de José Mateu: “A la Sociedad Wagneriana de Madrid

autor de las mismas, como es el caso de *Rienzi*, *Lohengrin* y *El buque-fantasma*. El resto de las versiones, como veremos a continuación, se deben a Alfredo Wiederkehr (*Los Maestros Cantores*), Ernesto Dann Beltrán (el *Anillo* completo), José Balary y Jovani (*Tristán e Isolda*) y E. Fumei (*Parsifal*).

RIENZI

Rienzi. Grande ópera trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner. Versión castellana, precedida de la biografía del célebre maestro, por ANTONIO PEÑA Y GOÑI. Madrid, A. Vidal, 1875. Versión en prosa.

Rienzi en *Dramas musicales de Wagner*. Vol.I. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci. Sin mención del autor, se trata de una versión en prosa.

Rienzi. Ópera en cinco actos. Letra y música de Ricardo Wagner. Traducción rítmica de A. ROGER JUNOI (seudónimo de ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA). Barcelona, Colección “Las grandes óperas”, Librería Milá, 1910.

LOHENGRIN

Lohengrin en *Dramas musicales de Wagner*. Vol.I. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci. Sin mención del autor. Versión en prosa.

Lohengrin. Poema de ópera escrito por Ricardo Wagner. Versión española en prosa por CELESTINO BARALLAT. Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1882.

Lohengrin. Traducción en prosa, s.n. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Colección Bibliotecas populares Cervantes 3^a serie. Las cien obras educadoras, nº 19;1913. Esta versión en prosa del *Lohengrin*, publicada en Madrid,

en prueba de admiración y respeto al Gran Maestro Wagner”, con firma del 4 de abril de 1911. Este autógrafo hace pensar que Mateu pudiera haber sido también traductor de alguna de las traducciones cuyo autor no es mencionado por la editorial.

se vendía en la célebre Librería Fernando Fé, en la Puerta del Sol, nº15. Carece de mención del autor de la traducción y sólo sabemos que el prólogo corresponde al literato Esteban Salazar Chapela.

Lohengrin. Barcelona, s.l., 1881. Versión castellana de TOMÁS GORCHS. Traducción citada en el *Manual del librero Hispano-Americano* de Antonio Palau¹³.

Lohengrin. Ópera romántica en tres actos. Versión española adaptada a la música por ANTONIO GIL Y GORDALIZA, Barcelona, Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

El holandés errante en Dramas musicales de Wagner. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci. Versión en prosa. Sin mención del traductor.

TANNHÄUSER

Tannhäuser en Dramas musicales de Wagner. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci. Sin mención del autor. Versión en prosa.

Tannhäuser. Arcadio Sandoval, Barcelona, 1891.

Tannhäuser. Traducción de ROGER JUNOI (seudónimo de Andrés Vidal y Llimona). Barcelona, Librería Milá, 1910.

Tannhäuser. La lucha de los Bardos en el Castillo de Wartburgo. Ópera romántica en 3 actos. Versión española adaptada a la música por ANTONIO GIL Y GORDALIZA. Barcelona, Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.

¹³ Palau y Dulcet, Antonio: *Manual del librero Hispano-Americano*. Vol. VII. Barcelona, Librería Anticuaria., 1927; p. 223.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Los Maestros Cantores de Nuremberg. Traducción en prosa de ANTONIO PEÑA Y GOÑI. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1893.

Los Maestros Cantores de Nuremberg en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de ALFREDO WIEDERKEHR. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

Los Maestros Cantores de Nuremberg. Traducción en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1912.

DER RING DES NIBELUNGEN: Das Rheingold - Die Walküre - Siegfried - Götterdämmerung

DAS RHEINGOLD

El oro del Rhin en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

El oro del Rhin. Traducción en prosa de ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de Antonio Palau y Dulcet). Barcelona, Librería de Antonio López, 1907.

El Oro del Rhin. en *Dramas musicales de Wagner.* Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

DIE WALKÜRE

La Walkiria en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

La Walkyria. Versión rítmica adaptada al canto de LUIS PARÍS Y JOSÉ JUAN CADENAS. Rodrigo Soriano, en su libro *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*, publica en 1898, un año antes del estreno de *Die Walküre* en Madrid, la traducción al castellano de la Escena del *Canto de la Primavera* (final del primer acto)¹⁴. En una primera nota afirma que dicha traducción es obra de José Juan Cadenas; sin embargo, en la “Nota final”, rectifica su primera afirmación y aclara que la traducción es, en realidad, fruto de la colaboración de Cadenas y Luis París y, refiriéndose al último, justifica así su error: “Temiendo herir su modestia omití su nombre que coloco hoy gustoso por creerlo así justo y debido también a ruegos del mismo Señor Cadenas (...)”¹⁵

La Walkyria. Traducción de MARTÍN DE LOS RÍOS. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1901.

La Walkyria. Traducción en prosa de ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de Antonio Palau y Dulcet). Barcelona, Librería de Antonio López, 1907.

La Walkyria. Traducción en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909. Existe otra edición del mismo año, en Madrid, Imprenta Ducazcal.

SIEGFRIED

Sifredo en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

Siegfried. Traducción en prosa de ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de Antonio Palau y Dulcet). Barcelona, Librería de Antonio López, 1907.

¹⁴ Soriano, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*. Madrid, José Quesada, 1898; Apéndices pp. XXXIII-XXXVII.

¹⁵ Soriano, Rodrigo: op.cit.p.CXXXXII.

Sigfredo. Traducción en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909. Existe otra edición del mismo año, en Madrid, Imprenta Ducazcal.

GÖTTERDÄMMERUNG

El crepúsculo de los dioses en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucchi.

El ocaso de los dioses. Traducción en prosa de ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de Antonio Palau y Dulcet). Barcelona, Librería de Antonio López, 1907.

El Ocaso de los Dioses. Traducción en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909. Existe otra edición del mismo año, en Madrid, Imprenta Ducazcal.

El Ocaso de los Dioses. Traducción de LÓPEZ MARÍN, con prólogo de Borrell. Madrid, s.n., 1909¹⁶.

TRISTAN UND ISOLDE

Tristán e Isolde. Traducción de E. DE MIER. Barcelona, s.l., 1882.

¹⁶ Aunque no hemos podido localizar esta traducción, podemos documentar su existencia y circulación en Madrid gracias a la información que nos proporciona la prensa de la época. Con ocasión del estreno de *El Ocaso de los dioses* en el Teatro Real, el siete de marzo de 1909, los diarios refieren la existencia y el alcance social de la traducción de López Marín. Según *ABC* (8 de marzo de 1909), “casi todos los espectadores” hacen uso, durante la audición, de la versión castellana editada en libro que de la obra hizo López Marín. *El País* (8 de marzo de 1909), por su parte, informa que la traducción iba precedida de un “interesante prólogo de Borrell sobre la historia de la afición wagneriana, formando todo ello un elegante folleto con sus correspondientes grabados y “clisés” de artistas, lectura instructiva y vulgarizadora que el público saboreaba con verdadera fruición. López Marín demostró, una vez más, ser el hombre de los aciertos”.

Tristán e Isolda en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de JOSÉ BALARY Y JOVANY. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos. Traducción castellana en prosa de LUIS PARÍS. Madrid, Imprenta Domingo Blanco, 1911.

Tristán e Iseo. Drama musical en tres actos. Guía temática en castellano, con adaptación de los temas musicales al texto y cuadro simbólico. Traducción en prosa de MANUEL DE CENDRA Y CLEMENTINO BASAIL. Madrid, Librería de Francisco Beltrán, 1911.

PARSIFAL

Parsifal en Dramas musicales de Wagner. Traducción en prosa de E. FUMEL. Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

Parsifal. Festival Sagrado en tres actos. Traducción al castellano del texto original, adaptada a la música por ANTONIO GIL Y GORDALIZA. Barcelona, Imprenta E. Gabañach, 1913.

Parsifal. Festival escénico sacro. Traducción en prosa libre castellana, directa del original alemán, versión del doctor Julius Burghold, de JOAQUÍN FESSER. Madrid, Asociación Wagneriana de Madrid, 1914.

Resumimos a continuación las versiones mencionadas, comprendidas en el período 1875-1914, mediante una tabla sinóptica que permite relacionar el momento del estreno en Madrid de las óperas wagnerianas con el momento de publicación de la traducción al castellano del libreto de dichas óperas.

Título original de la obra de Wagner traducida al castellano	Año del estreno en Madrid	Año de publicación de la traducción	AUTOR DE LA TRADUCCIÓN
<i>Rienzi, der letzte der Tribunen</i>	1876	1875	PEÑA Y GOÑI, ANTONIO
		1885 (1ªed.)	s.n.
		1908 (2ªed.)	
		1910	JUNOI, ROGER ¹⁷
<i>Lohengrin</i>	1881	1881	GORCHS, TOMÁS
		1882	BARALLAT, CELESTINO
		1885 (1ª ed.)	s.n.
		1908 (2ª ed.)	
		1909	JUNOI, ROGER
		1910	GIL Y GORDALIZA, ANTONIO
		1913	s.n.
<i>Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg</i>	1890	1885 (1ªed.)	s.n.
		1908 (2ªed.)	
		1891	SANDOVAL, ARCADIO
		1910	JUNOI, ROGER
		1910	GIL Y GORDALIZA, ANTONIO
<i>Die Meistersinger von</i>	1893	1893	PEÑA Y GOÑI, ANTONIO

¹⁷ Roger Junoi, seudónimo de Andrés Vidal y Llimona

<i>Nürnberg</i>		1885 (1ª ed.)	WIEDERKEHR, ALFREDO
		1909 (2ª ed.)	
		1912	PARÍS, LUIS
<i>Der fliegende Holländer</i>	1896	1885 (1ª ed.) 1908 (2ª ed.)	s.n.
Título original de la obra de Wagner traducida al castellano	Año del estreno en Madrid	Año de publicación de la traducción	AUTOR DE LA TRADUCCIÓN
<i>Die Walküre</i>	1899	1885 (1ª ed.) 1908 (2ª ed.)	DANN BERTRÁN, ERNESTO
		1898	PARÍS, LUIS y CADENAS, J.J.
		1901	MARTÍN DE LOS RÍOS
		1907	VILASALBA, ANTONIO DE ¹⁸
		1909	PARÍS, LUIS
<i>Siegfried</i>	1901	1885 (1ª ed.) 1908 (2ª ed.)	DANN BERTRÁN, ERNESTO
		1907	VILASALBA, ANTONIO DE
		1909	PARÍS, LUIS
<i>Götterdämmerung</i>	1909	1885 (1ª ed.) 1908 (2ª ed.)	DANN BERTRÁN, ERNESTO
		1907	VILASALBA, ANTONIO DE
		1909	LÓPEZ MARÍN
		1909	PARÍS, LUIS

¹⁸ Antonio de Vilasalba, seudónimo de Antonio Palau y Dulcet

<i>Das Rheingold</i>	1910	1885 (1ª ed.)	DANN BERTRÁN, ERNESTO
		1908 (2ª ed.)	
		1907	VILASALBA, ANTONIO DE
		1909	PARÍS, LUIS
<i>Tristan und Isolde</i>	1911	1882	DE MIER, E.
		1885 (1ª ed.)	BALARY Y JOVANY, JOSÉ
		1908 (2ª ed.)	
		1911	PARÍS, LUIS
		1911	CENDRA, M. Y BASAIL, J.
<i>Parsifal</i>	1914	1885 (1ª ed.)	FUMEI, E.
		1908 (2ª ed.)	
		1913	GIL Y GORDALIZA, ANTONIO
		1914 ¹⁹	FESSER, JOAQUÍN

¹⁹ La versión de Joaquín Fesser está reeditada en 1994 por Libros del Innombrable, Zaragoza.

Llama la atención, en primer lugar, el hecho de que *todas* las óperas estrenadas en Madrid desde 1876 (año de estreno de *Rienzi*) hasta 1914 (estreno de *Parsifal*), contaban ya, en el momento de su estreno, con una o varias traducciones al castellano. Salvo *Lohengrin*, cuyo año de estreno en la capital coincide con el año de publicación de su primera traducción encontrada al castellano, esto es, 1881, el resto de las óperas wagnerianas contaban ya *antes* de su estreno, con al menos una versión española. Este hecho pone de manifiesto el interés suscitado por el compositor alemán en el ámbito castellanoparlante (concretamente, en el área madrileña, a juzgar por la circulación de las traducciones en la capital) desde 1875.

Al igual que la prensa, cuya función educativa o instructiva en torno a la cultura germana y a la obra de Wagner se evidencia a lo largo de todo nuestro estudio, la realización de traducciones de la obra wagneriana se enmarca también dentro de la *labor formativa* perseguida por los wagnerianos españoles con el fin de más de dar a conocer y popularizar las obras del compositor en el mundo hispanohablante.

Si observamos las fechas de publicación de las traducciones de los libretos wagnerianos, comprobamos un interés creciente por las mismas a partir de 1907 y, particularmente evidente, a partir de 1908, momento que coincide con el creciente interés general por la obra de Wagner observado en la prensa, con los resultados de la política cultural alemana en Madrid, con el éxito de la gestión de Boceta y Calleja al frente del Teatro Real y con la vuelta del escenógrafo Amalio Fernández a la capital. Desde la primera traducción de Peña y Goñi, en 1875, de una ópera wagneriana, *Rienzi*, contamos en el siglo XIX con dos traducciones diferentes de *Lohengrin*, publicadas en 1881 y 1882 y con la publicación de la práctica totalidad del repertorio wagneriano, que la Biblioteca “Arte y Letras” edita en 1885. Durante los primeros años del siglo XX, y a pesar de que ya se encuentra vertido al castellano al menos una versión de cada ópera wagneriana, el interés por la obra del compositor se manifiesta a través de reediciones y de la edición de nuevas traducciones. En 1907 se traduce *Siegfried*; en 1908 se reedita la *obra completa* de

Wagner y se publica además, en Madrid, toda la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*; en 1910 encontramos tres versiones rítmicas de *Rienzi*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*; en 1911 aparecen dos versiones más del *Tristán*; en 1912, otra versión de *Los Maestros Cantores*; en 1913, la versión rítmica del *Parsifal* y, finalmente, en 1914, la versión en prosa de esta misma obra.

4.5.2. Traducciones de escritos

Relacionamos a continuación las traducciones encontradas de los escritos wagnerianos vertidas al castellano durante el período 1869-1915. Especificamos el título original, por orden alfabético, anotando entre paréntesis la fecha en la que Wagner concluyó cada uno de los escritos.

Como puede comprobarse, se documentan al menos *veintidós escritos* diferentes traducidos durante dicho período, además de la traducción de Blasco Ibáñez titulada “Novelas y pensamientos” que incluye no sólo los tres conocidos *escritos parisinos* (*Un músico en París*, *Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*), sino también la serie de “Pensamientos” traducidos probablemente, como toda su obra, de fuente francesa, cuyo autor no hemos podido localizar, en la que Blasco se basa para su versión castellana.

Tras la relación sistemática, resumimos las traducciones de los escritos a través de una tabla sinóptica que permite visualizar rápidamente todas las versiones por orden cronológico de publicación de las mismas.

AN EINEN FRANZÖSISCHEN FREUND (F. VILLOT) ALS VORWORT ZU EINER PROSA-ÜBERSETZUNG MEINER OPERNDICHTUNGEN (1860)

Carta a Federico Villot. Traducción anónima publicada en Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C^a, 1885. Reedición en 1908 por la Casa Maucci.

Carta a Federico Villot. Traducción de ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de ANTONIO PALAU Y DULCET). Barcelona, Biblioteca Selecta, vol.5, 1904.

**BERICHT ÜBER DIE HEIMBRINGUNG DER STERBLICHEN
ÜBERRESTE KARL MARIA VON WEBER'S AUS LONDON NACH
DRESDEN (1844)**

Traslación de las cenizas de Weber a Dresde. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

BRIEF AN GABRIEL MONOD (1876)

Carta a Gabriel Monod. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

DAS JUDENTUM IN DER MUSIK (1850)

El judaísmo en la música. Traducción de J.M. Doy publicada en Barcelona, *La España Musical*, nº 168-173 (6, 13, 20, 27 de mayo; 3 y 10 de junio de 1869).

DAS KÜNSTLERTUM DER ZUKUNFT (1849)

El Arte del Futuro. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

**DAS LIEBESVERBOT. BERICHT ÜBER EINE ERSTE
OPERNAUFFÜHRUNG (1836)**

La Prohibición de Amar. Crónica de una primera representación. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

DER KÜNSTLER UND DIE ÖFFENTLICHKEIT (1841)

El artista y el público. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

DER VIRTUOS UND DER KÜNSTLER (1840)

El virtuoso y el artista. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

DIE DEUTSCHE OPER (1834)

Sobre la naturaleza de la música alemana. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

EIN ENDE IN PARIS (1841)

Un final en París. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

El final de un artista en París. Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, s.f. (1901?)

EIN DEUTSCHER MUSIKER IN PARIS (1841)

Historia de un músico en París. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

Historia de un músico en París. Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, s.f. (1901?)

EIN GLÜCKLICHER ABEND (1841)

Una velada feliz. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

EINE ERINNERUNG AN ROSSINI (1868)

Un recuerdo de Rossini. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

EINE PILGERFAHRT ZU BEETHOVEN (1841)

Una peregrinación a Beethoven. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

Una peregrinación a Beethoven. Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, s.f. (1901?)

ERINNERUNGEN AN SPONTINI (1851)

Mis recuerdos sobre Spontini. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

REDE AN WEBER'S LETZTER RUHESTÄTTE (1844)

Discurso pronunciado en la última morada de Weber. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

ROSSINI'S STABAT MATER (1841)

El Stábat Mater de Rossini. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

ÜBER DEUTSCHES MUSIKWESEN (1840)

Sobre la naturaleza de la música alemana. Traducción de José Lassalle. Madrid, Biblioteca Mignon, 1898.

***ZUM MUSIKALISCHEN VORTRAG DER TANNHÄUSER-OUVERTÜRE
[BRIEF AN SCHMIDT] (1852)***

Carta sobre el Tannhäuser. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

ÜBER DIE BESTIMMUNG DER OPER (1871)

Sobre la determinación de la ópera. Traducción anónima publicada en Madrid, *La España Moderna*, s.f. (1902?).

TRADUCCIONES DE LOS ESCRITOS WAGNERIANOS (1885-1914)		
Publ. trad.	Título de la traducción	Traductor
1869	<i>El judaísmo en la música</i>	J.M. DOY
1885	<i>Carta a Federico Villot</i>	s.n.
1889 ²⁰	<i>“Historia de un músico en París”: Una peregrinación a Beethoven/ Un final en París/ Una velada feliz/ Sobre la naturaleza de la música alemana/ El virtuoso y el artista/ El artista y el público/ El Stábat Mater de Rossini.</i>	LASSALLE, José
1901?	<i>“Novelas y Pensamientos“:</i> <i>Una visita a Beethoven/</i> <i>El final de un artista en París/ La música/ Palestrina/ Bach / Gluck/ Haydn, Mozart y Beethoven/ Haydn/ Mozart/ Beethoven (La sinfonía de Beeth; La novena sinfonía; La overtura de Leonora)/ Weber (Der Freischütz/ Euryante)/ Berlioz/ Platón/ Kant y Schopenhauer/ Shopenhauer/ Homero/ Esquilo y los trágicos/ Esquilo y Sófocles/ Dante/ Calderón/ Shakespeare/ Shakespeare y Racine/ Shakespeare y Beethoven/ Goethe/ Goethe y Schiller/ Rienzi/ El Holandés errante/ Tannhauser/ Lohengrin/ El anillo del Nibelungo/ Tristán e Iseo/ Los maestros cantores de Nuremberg/ Parsifal</i>	BLASCO IBÁÑEZ, Vicente

²⁰ Existe una segunda edición en 1905 y aún una tercera, sin fecha, revisada e indudablemente posterior a la primera, en la que se advierte una modificación del título inicial, pasándose a llamar *Un músico en París* (páginas casi autobiográficas).

1902?	<p>La Prohibición de Amar. <i>Crónica de una primera representación de ópera.</i></p> <p><i>Traslación de las cenizas de Weber a Dresde</i></p> <p><i>Discurso pronunciado en la última morada de Weber</i></p> <p><i>La revolución</i></p> <p><i>El Arte del Futuro</i></p> <p><i>Sobre la determinación de la ópera</i></p> <p><i>El público en tiempo y espacio</i></p> <p><i>Mis recuerdos sobre Spontini</i></p> <p><i>Carta a Gabriel Monod</i></p> <p><i>Carta sobre el Tannhäuser</i></p> <p><i>Un recuerdo de Rossini</i></p>	s.n.
1904	<i>Carta a Federico Villot</i>	VILASALBA, ANTONIO DE

**4.5.2. TABLA CONJUNTA DE LIBRETOS Y ESCRITOS
TRADUCIDOS AL CASTELLANO (1875-1914),
POR ORDEN CRONOLÓGICO**

Año de publicación de la trad.	Título de la obra traducida	Autor de la traducción
1869	<i>El judaísmo en la música</i>	Doy, J.M
1875	<i>Rienzi</i>	Peña y Goñi, Antonio
1885	<i>Dramas musicales (Rienzi, El buque-fantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores, Tannhauser, El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Crepúsculo de los Dioses, Parsifal; Carta a F. Villot)</i>	Wiederkehr, Alfredo / Dann Beltrán, Ernesto / Balar y Jovani, José / Fumei, E. et al. (Col. Arte y Letras)
1881	<i>Lohengrin</i>	Gorchs, Tomás

1882	<i>Lohengrin</i>	Barallat, Celestino
1882	<i>Tristán e Isolde</i>	De Mier, E.
1889	<i>Historia de un músico en París</i> (escritos)	Lassalle, José
1891	<i>Tannhäuser</i>	Sandoval, Arcadio
1893	<i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i>	Peña y Goñi, Antonio
1898	<i>La Walkyria</i>	París, Luis y Cadenas, J.J.
1901	<i>La Walkyria</i>	Martín de los Ríos
1901?	<i>Novelas y pensamientos</i> (escritos varios)	Blasco Ibáñez, Vicente
1902?	Escritos varios	s.n.
1907	Tetralogía (<i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Siegfried, El ocaso de los dioses</i>)	Vilasalba, Antonio de
1908	Dramas musicales (2ª edición)	ídem. 1885 (Casa Maucci)
1909	<i>Lohengrin</i>	Junoi, Roger
1909	Tetralogía completa (<i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Ocaso de los Dioses</i>)	París, Luis
1909	<i>El Ocaso de los dioses</i>	López Marín
1910	<i>Rienzi</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Tannhäuser</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Lohengrin</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1910	<i>Tannhäuser</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	París, Luis
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	Cendra, M. y Basail, J.
1912	<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	París, Luis
1913	<i>Lohengrin</i>	s.n.
1913	<i>Parsifal</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
914	<i>Parsifal</i>	Fesser, Joaquín

4.6. Los traductores

4.6.1. Principales traductores españoles

Traductores de escritos

Junto al traductor de libretos wagnerianos ANTONIO DE VILASALBA (seudónimo de ANTONIO PALAU Y DULCET) y dentro de la nómina de traductores de escritos, destaca la presencia del director de orquesta JOSÉ LASSALLE y del escritor VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.

JOSÉ LASSALLE (Madrid 1874²¹-1932)

Como vimos en el capítulo 2, Lassalle se presenta como figura clave en la evolución del wagnerismo madrileño desde su visita a la capital, el 4 de marzo de 1910 al frente de la *Münchener Tonkünstler Orchester* hasta el estreno de *Parsifal*, el 1 de enero de 1914, bajo su dirección, en el Teatro Real madrileño. Sus traducciones de los escritos de Wagner constituyen una importante aportación a la comprensión del pensamiento y de la estética del compositor. La célebre *Historia de un músico en París* cuenta con numerosas ediciones (1889, 1905, 1920) que demuestran la popularidad de la obra en territorio castellanoparlante.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (1867-1928)

Blasco Ibáñez, como veremos en el capítulo 5, dedicado a la presencia de Wagner en la literatura, constituye también, a través de la huella wagneriana en sus novelas, a través de sus escritos y conferencias, una figura decisiva en el proceso de recepción wagneriana. Su pasión por la obra de Wagner y su popularidad en España contribuirán al asentamiento de la obra del compositor en Madrid. Además de las actividades citadas, Blasco publica así la traducción de numerosos escritos wagnerianos, contenidos en un volumen bajo el título *Novelas y pensamientos*²². Esta obra contiene las dos breves novelas escritas por Wagner en 1840 –*Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*– y una serie de

²¹ Como mencionamos en el capítulo 3 de la presente tesis, José Lassalle nació, según declaraciones de su amigo Rogelio Villar (en *La Esfera*, julio de 1916), en Madrid en el año 1874 y no, como figura en la bibliografía al uso, en Olorón (Francia) en el año 1876.

²² Wagner, Richard: *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*. Traducción y prólogo de

31 escritos, agrupados bajo el título de “Pensamientos” y subdivididos en cinco epígrafes: “La música”, “Los músicos” (que incluye escritos de Wagner sobre Palestrina, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y Berlioz), “Los filósofos” (que reflejan la opinión de Wagner sobre Platón, Kant y Schopenhauer), “Los poetas” (que tratan sobre Homero, Esquilo, Dante, Calderón, Shakespeare, Goethe y Schiller) y “Wagner comentado por sí mismo” (que resume la concepción de Wagner sobre su propia obra operística, a través de ocho escritos: “Rienzi”, “El Holandés errante”, “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “El anillo del Nibelungo”, “Tristán e Iseo”, “Los maestros cantores de Nuremberg” y “Parsifal”). La fuente de estos escritos se debe al parecer a una fuente francesa cuyo autor no hemos podido localizar.

Traductores de libretos

ANTONIO PEÑA Y GOÑI (1846-1896)

La primera traducción al castellano encontrada de una ópera wagneriana data de 1875 y se debe al *apóstol* y principal impulsor del wagnerismo en Madrid, ANTONIO PEÑA Y GOÑI quien, en su labor en pro de la difusión de la obra de Wagner en Madrid, vertirá al castellano, un año antes de su estreno, *Rienzi, der letzte der Tribunen*. Publicada en Madrid en 1875, se imprime en el establecimiento tipográfico de *El Globo* y es editada por Andrés Vidal (hijo) en el número 39 de la Carrera de San Jerónimo, a una manzana del edificio en el que se situará después la Sociedad Wagneriana madrileña. Definida por Wagner como *grosse tragische Oper in fünf Akten*, Peña y Goñi encabeza su versión castellana de la siguiente manera: “*RIENZI*. Grande ópera trágica en cinco actos. Poesía y música de Ricardo Wagner. Versión castellana, precedida de la biografía del célebre maestro, por Antonio Peña y Goñi”²³. De esta manera, desde la primera traducción castellana, se constata la preocupación o interés por la fusión *romántica* entre música y literatura (“poesía”) entre los wagnerianos madrileños y su interés por popularizar la obra del compositor, añadiendo una breve biografía del

Vicente Blasco Ibáñez. Valencia, Sempere, s.f. (1901?).

²³ Wagner, Richard: *Rienzi. Grande ópera trágica en cinco actos*. Traducción de Antonio Peña y Goñi. Madrid, Editor Andrés Vidal (hijo), 1875.

“maestro” aún poco conocido entre el público operístico madrileño. Su traducción se basa en la versión del italiano de Arrigo Boito, hecho que el mismo Peña y Goñi explicita en la introducción: “(...) hemos tenido a la vista la traducción directa del texto alemán que hizo el poeta y compositor wagnerista italiano Arrigo Boito, cuando el *Rienzi* se ejecutó en Venecia. Esta traducción es la que rige en Italia y la que servirá para las representaciones de la obra en el Teatro Real” Peña y Goñi no se refiere aquí al servicio que esta traducción podría prestar al cantante (pues se trata de una traducción en prosa), sino sobre todo el beneficio que ésta procura al espectador, ayudando a *comprender* mejor la obra wagneriana. Tras justificar la inclusión de la biografía de Wagner, “con el objeto de contribuir, (...), en la escasa medida de nuestras fuerzas, a la mayor comodidad e ilustración de los aficionados”, Peña y Goñi deja claro en su introducción la *necesidad* de la traducción, acompañada del resumen biográfico, para *preparar* al público madrileño y dar a conocer su obra, evitando en lo posible la mediatización:

Nunca como ahora es tan necesaria la abundancia de datos, ya que se trata de juzgar, por vez primera en Madrid y en España, a un compositor dramático de ruidosa fama, y cuyos proyectos artísticos, en los actuales momentos, absorben casi por completo la atención del mundo musical. Dar a los aficionados cuenta de los hechos artísticos y personales de Wagner; hacer conocer las vicisitudes numerosas y de diversos géneros, los triunfos y las derrotas del gran maestro, descartando cuidadosamente toda consideración que pudiera influir en pro o en contra de su primera tragedia lírica: tal ha sido nuestro objeto. El público madrileño dispensará al *Rienzi*, por lo demás, la acogida que estime más conveniente.

Además de la traducción del *Rienzi*, hemos podido encontrar otra traducción debida a la pluma de Peña y Goñi. Se trata de la primera versión en castellano de *Die Meistersinger von Nürnberg* publicada en Madrid en 1893, el mismo año del estreno de la obra en la capital²⁴. Un día después del estreno, el traductor publicará en *La Época* una de las críticas más apasionadas de Wagner en Madrid, según la cual, la obra de Wagner, constituye

(...) la revelación de un novísimo arte, arte que rompe con todos los moldes establecidos, que se presenta con un carácter absolutamente

²⁴ Wagner, Richard: *Los Maestros Cantores*. Madrid, Ducazcal, 1893.

reñido con las tradiciones de la ópera, ostenta naturaleza especial, y contiene fórmulas debidas única y exclusivamente al genio del autor.

Vemos así, como Peña y Goñi no sólo se establece como adalid del wagnerismo madrileño a través de sus escritos y críticas en la prensa, sino que incluso contribuye al asentamiento de la obra wagneriana a través de la traducción de sus obras.

LUIS PARÍS (1865-1936)

LUIS PARÍS se consolida como el traductor wagneriano madrileño más destacado de comienzos del siglo XX, siendo el más prolijo en versiones castellanas de la obra wagneriana: *Los Maestros Cantores* (1912), *Tristán e Isolda* (1911) y la Tetralogía completa de *El Anillo del Nibelungo: El Oro del Rin, La Walkyria, Siegfried, El Ocaso de los Dioses* (1909). Las traducciones de París, de indudable calidad y valor filológico, se convierten en las más populares, haciéndose eco la prensa de este hecho y felicitando a París frecuentemente a través de este medio escrito.

En 1898 traduce, en versión rítmica, junto a José Juan Cadenas, *Die Walküre*, hecho que queda reflejado en el libro de Rodrigo Soriano, anteriormente citado. Dado el fracaso inicial y los problemas de interpretación musical resultantes de esta versión castellana *rítmica*, adaptada a la música y utilizada para el estreno en Madrid el 19 de enero de 1899, Luis París no repetirá la experiencia y realizará, a partir de entonces, sólo versiones en prosa.

En 1909 publica su versión castellana “literal y en prosa” de la tetralogía completa, *Der Ring des Nibelungen*, es decir: *Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried y Götterdämmerung*, traducidos por él como *La Tetralogía: El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo y El Ocaso de los Dioses*²⁵. Se trata de una traducción comentada que contiene abundantes notas aclaratorias, desde la mención y explicación musical de numerosos *leitmotive*, hasta las explicaciones de términos mitológicos, pasando por numerosos comentarios lingüísticos sobre el peculiar

²⁵ Wagner, Richard: *La Tetralogía de El Anillo del Nibelungo: El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo y El Ocaso de los Dioses*. Traducción de Luis París. Madrid, Librería General de

lenguaje del compositor o las características de la lengua alemana. Todos estos aspectos ponen de manifiesto el profundo conocimiento que Luis París poseía de la obra de Wagner, tanto desde el punto de vista musical como literario. Sus comentarios lingüísticos denotan también sus conocimientos sobre la lengua y cultura germanas, pudiéndose además deducir que su versión se basa en la versión original alemana.

Hemos podido encontrar otra edición madrileña de la traducción del *Anillo* de Luis París, publicada en ese mismo año (1909), que indica su popularidad en Madrid, impresa en la Imprenta Ducazcal, bajo el título *El Anillo del Nibelungo. Festival escénico en un prólogo y tres jornadas*²⁶.

Tras el éxito de su Tetralogía, París publica un año después, en 1910, la traducción del drama musical de Richard Strauss, basado en la obra homónima de Oscar Wilde, *Salomé*, que se estrena en Madrid el dieciséis de febrero de ese mismo año.

Al año siguiente, en 1911, encontramos en Madrid la publicación de la traducción de *Tristan und Isolde*, titulada *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*²⁷. Esta versión del *Tristán* contiene menos notas explicativas del traductor que las restantes versiones wagnerianas, pero añade un apéndice con numerosos comentarios de Víctor Said Armesto, célebre folclorista, etnógrafo, escritor y estudioso de la literatura popular gallega, cuyos textos fueron en ocasiones musicados por compositores de la época, como Conrado del Campo²⁸. Luis París justifica la inclusión de estos comentarios de Said Ernesto a *Tristán e Isolda*:

... Aguijoneado por mi deseo de inculcar en el ánimo del lector el hondo arraigo y la *nacionalización* que en nuestro suelo lograron ciertos elementos poéticos del *Tristán*, rogué a mi entrañable amigo el eminente polígrafo Víctor Said Armesto, que me enviase algunos datos recogidos por su poderosa erudición y que pudieran servir de riquísimas *ilustraciones* al texto.

Victoriano Suárez, 1909.

²⁶ Wagner, Richard: *El Anillo del Nibelungo. Festival escénico en un prólogo y tres jornadas*. Traducción de Luis París. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1909.

²⁷ Wagner, Richard: *Tristán e Iseo. Drama lírico en tres actos*. Traducción de Luis París. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1911.

²⁸ cfr. Conrado del Campo: *Trova del juglar* (1914), canción para voz y piano sobre el texto de Víctor Said Armesto *Mañanitas de San Juan* y *La flor del agua* (1914), drama musical sobre texto de este mismo autor.

Las observaciones de Said Armesto aclaran el momento en el que penetró en España la leyenda de Tristán, su presencia en la literatura española (en la literatura gallega del siglo XIII al XIV, en la peninsular entre los siglos XIV y XV, en Cataluña durante el siglo XV), recuerdan cómo el Tristán fue principal modelo del *Amadís* o analiza la “curiosa nacionalización” del personaje de Tristán en los romances españoles del siglo XVI.

Tras el estreno de *Tristán e Iseo* en el Teatro Real madrileño, el 5 de enero de 1911, la revista *Nuevo Mundo* hace referencia a la traducción de Luis París, destacando su valor de “obra literaria” y definiéndola como “indispensable” para todo aficionado a la obra de Wagner:

Tristán e Iseo: Respondiendo a la expectación que en Madrid ha despertado el estreno de esta admirable ópera de Wagner y con una oportunidad digna del mayor elogio, ha publicado Luis París la traducción del drama lírico que compuso el músico poeta alemán, inspirándose en las leyendas que decantaban los amores de Tristán e Iseo. Como guía para mejor saborear las grandiosas páginas del poema musical, la traducción de Luis París es indispensable a todo buen *diletanti* [sic], pero independientemente del auxilio que presta para la comprensión de los temas que el músico desarrolla, como obra literaria encierra también grandes bellezas. El lenguaje, las ideas, los sentimientos, las pasiones de los personajes tienen fuerza e intensidad bastantes para despertar un vivo interés en el lector(...) ²⁹.

En 1912, París realiza una traducción en prosa de *Die Meistersinger von Nürnberg*, que él titula *Los maestros cantores de Nuremberg. Comedia musical en tres actos* ³⁰, dedicada a sus “queridos amigos Don Luis Calleja y Don Antonio Boceta”, empresarios del Teatro Real, y en la que Luis París deja ya constancia de la recién creada *Asociación Wagneriana* y su pertenencia a la misma al encabezar su versión como “traducción castellana, literal y en prosa por Luis París, de la Asociación Wagneriana de Madrid”. De nuevo nos encontramos con una edición comentada por el traductor, que incluye una “guía temática” de los *Leitmotive*, como consta ya en la portada, además de numerosos comentarios relativos a la

²⁹ *Nuevo Mundo*. N° 891, febrero de 1911.

³⁰ Wagner, Richard: *Los maestros cantores de Nuremberg*. Traducción de Luis París. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1912.

particular simbología wagneriana, así como a la lengua y cultura alemanas, que revelan los conocimientos musicales, culturales y lingüísticos relativos a la obra del compositor.

En la contraportada de su traducción al *Anillo del Nibelungo* de 1909 (edición de Victoriano Suárez), se hace mención a la versión “en prensa” de *Los Maestros Cantores*, que como hemos visto, vio efectivamente la luz en 1912 y a las versiones “en preparación” de *Tristán e Iseo* y *Parsifal*. La primera fue publicada en 1911 pero la segunda, *Parsifal*, no debió finalmente realizarla pues ni hemos podido encontrarla en ninguna biblioteca o colección particular ni hemos encontrado ninguna mención al respecto en la prensa de la época.

ANDRÉS VIDAL Y LLIMONA (1844-1912)

Andrés Vidal y Llimona, compositor y editor propietario de *La España Musical*, hijo del editor-fundador de dicha revista, Andrés Vidal y Roger, publica tres traducciones rítmicas (*Lohengrin*, 1909; *Rienzi*, 1910 y *Tannhäuser*, 1910) bajo el seudónimo de ROGER JUNOI. Considerado como uno de los primeros wagnerianos españoles barceloneses, es incluido por F. Pedrell en el grupo de Barcelona (formado por el mismo Pedrell, Andrés Vidal y Antonio Opisso) responsable del primer wagnerismo:

Galleábamos por tal modo llevando y trayendo por entonces el nombre de Wagner, que de derecho se nos debe a Antonio Opisso, a Vidal y a Llimona, editor-propietario de *La España Musical*, y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar³¹.

4.6.2. Principales traductores hispanoamericanos

En lo referente a la obra de Richard Wagner en castellano es esencial la aportación de Argentina en pro de la difusión de la obra wagneriana en España, y muy especialmente en Madrid. Gracias al hallazgo de documentos pertenecientes a la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid, sabemos que ésta mantenía

³¹ Pedrell, F.: *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, Librería de Paul Ollendorff, s.f.: p.11. Citado de Suárez García, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2002.; p. 152.

contacto con la homónima bonarense. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires, que fue fundada el 12 de octubre de 1912 y continúa existiendo actualmente (aunque sus objetivos se centren menos en la difusión de Wagner como en la difusión de la ópera en general), desempeñó un papel relevante a este respecto. La Wagneriana madrileña mantenía un estrecho contacto con dicha asociación, que a su vez lo mantenía con la Wagneriana catalana. En los fondos de la Sala Barbieri de la BN encontramos tres números de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, con sello de la Biblioteca de la AWM.

Además de las traducciones realizadas por traductores argentinos en el período en el que se centra el presente capítulo - ERNESTO DANN BERTRÁN (Tetralogía completa), ANTONIO GIL Y GORDALIZA (*Lohengrin*, *Tannhäuser* y *Parsifal*), FUMEI (*Parsifal*), WIEDERKEHR (*Los Maestros Cantores*) - es importante mencionar la aportación musicológica del especialista wagneriano ERNESTO DE LA GUARDIA en pro de la difusión de Wagner en el área hispana. Si bien de la Guardia no realizará sus traducciones wagnerianas hasta 1949, sus extensos artículos aparecidos en la prensa madrileña³² desde 1909 y su relación con la Asociación Wagneriana de Madrid contribuyeron en importante medida a la popularización del compositor alemán en la capital.

Dentro del grupo de traductores argentinos, destacan las publicaciones de Gil y Gordaliza, afincado en España, alternando su residencia entre Madrid y Barcelona.

ANTONIO GIL Y GORDALIZA

Al igual que Luis París, Antonio Gil y Gordaliza fue miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid a partir de 1911 y realizó tres importantes traducciones, publicadas en Barcelona: *Lohengrin* (1910), *Tannhäuser* (1910) y *Parsifal* (1913). Se trata, en los tres casos, de traducciones adaptadas al canto y son, junto a la traducción de *Rienzi* (1910) de Roger Junoi, las únicas versiones rítmicas existentes en lengua castellana.

³² cfr. cap. 2; *El País*, marzo 1909

Su “versión española adaptada a la música” de *Lohengrin*, es publicada en 1910³³, un año antes de la creación de la Wagneriana madrileña. Ese mismo año sale también a la luz su versión rítmica de *Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg* que él traduce como *Tannhäuser. La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo*³⁴. Al igual que la versión española de *Los Maestros Cantores* de Luis París, Gil y Gordaliza dedica su traducción a los empresarios del Teatro Real, Luis Calleja y Antonio Boceta, gracias a cuya labor en pro de la obra de Wagner (tras la indiferencia del anterior empresario Arana), los madrileños pudieron disfrutar, a partir de 1908, de interesantes y numerosas y representaciones de las óperas wagnerianas. Su versión del *Tannhäuser* va precedida de una “Nota aclaratoria” que hace referencia a la “versión adaptada a la música de Tannhäuser y escrita en lengua regional, que se publicó en Barcelona el año 1907”, es decir, la realizada por Joaquim Pena y Geroni Zanné³⁵. Gordaliza deja entrever su rechazo ante el *rigorismo* característico de los traductores de la *Associació* catalana, al referirse a la obsesión por reproducir las modificaciones realizadas por Wagner en la partitura para su estreno en París y que afectaban principalmente a la primera (*Baccanal*) y segunda (*Venus y Tannhäuser*) escena del primer acto y a la escena de *Los Bardos* del segundo acto. Gordaliza explica cómo las modificaciones efectuadas por Wagner se debieron fundamentalmente a la forzada inclusión del famoso bailable en el primer acto y ridiculiza la pretensión de fidelidad de Zanné y Pena, cuando refiere:

Las modificaciones apuntadas no tienen importancia para el libretista adaptador, pues aumentan o disminuyen su trabajo en unos cuantos versos, ya que en la *Baccanal* no hay letra que adaptar.

Sin permiso de aquellos wagneristas, muy pocos por fortuna, que se ponen rojos de indignación apenas se modifica una palabra del texto o se cambia una corchea de la música del gloriosísimo maestro, es lícito suponer que todos los que rinden a Wagner sincera admiración, no hallarán base en aquellas adiciones y supresiones para repudiar de

³³ Wagner, Richard: *Lohengrin. Ópera romántica en tres actos*. Barcelona, Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.

³⁴ Wagner, Richard: *Tannhäuser. La lucha de los bardos en el castillo de Wartburgo. Ópera romántica en tres actos*. Barcelona, Imprenta Torns Hnos. y Vila, 1910.

³⁵ Wagner, Richard: *Tannhäuser y la tençó de la Wartburg*. Traducción al catalán de Joaquim Pena y Geroni Zanné. Barcelona, Associació Wagneriana, 1907.

soslayo, con un adverbio, las muchas y excelentes representaciones de *Tannhäuser* que se han dado y continuarán dándose (...).

Los comentarios de Gordaliza son significativos porque ponen ya de manifiesto preocupaciones y actitudes propias del wagnerismo europeo (sobre todo francés y anglosajón), como las disquisiciones entre los diferentes traductores de la obra wagneriana y la inquietud general por la fidelidad al *texto* en sus óperas.

En 1913, Gordaliza publica su “versión española del texto original alemán, adaptada a la música” de la última ópera de Wagner: *Parsifal*. Su traducción va dedicada a José Méndez Andés, “por la implantación de la Ópera Nacional en Buenos Aires.

Todas sus traducciones se basan en el texto original alemán de Wagner y denotan un conocimiento profundo de la lengua y cultura alemanas.

4.7. Catalogación general de las traducciones de la obra de Richard Wagner al castellano (1875-2002)

El presente listado relaciona los principales traductores de la obra de Richard Wagner al castellano desde 1876 a 2002. Sólo se incluyen aquellas traducciones cuyo traductor se conoce o puede ser deducido por los datos encontrados y algunas traducciones anónimas que consideramos importantes por su relevancia histórica. No incluimos las numerosas traducciones anónimas existentes, incluidas muchas de ellas en los discos de vinilo o discos compactos que no mencionan al autor y que, en muchos casos, se trata de reproducciones de traducciones anteriormente publicadas que aparecen en la presente lista.

TÍTULO ORIGINAL DE LOS LIBRETOS DE WAGNER

(entre paréntesis figura la fecha de la última versión que de ellos realizara Wagner)

Libretos de ópera completos:

- I.** Die Feen (1834)
- II.** Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo (1834)
- III.** Rienzi, der letzte der Tribunen (1837)
- IV.** Der fliegende Holländer (1841)
- V.** Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg (1865)
- VI.** Lohengrin (1845)
- VII.** Tristan und Isolde (1857)
- VIII.** Die Meistersinger von Nürnberg (1867)
- IX.** Der Ring des Nibelungen:
 - IX.1.** Das Rheingold (1852)
 - IX.2.** Die Walküre (1852)
 - IX.3.** Siegfried (1852)
 - IX.4.** Götterdämmerung (1852)
- X.** Parsifal

Libretos de ópera incompletos:

- XI.** Männerlist größer als Frauenlist oder Die glückliche Bärenfamilie (1838)
- XII.** Die hohe Braut oder Bianca und Giuseppe (1842)

**TÍTULO ORIGINAL DE LOS ESCRITOS DE WAGNER TRADUCIDOS
AL CASTELLANO** (entre paréntesis figura la fecha de la última versión que de
ellos realizara Wagner)

1. An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine (1877)
2. Ausführungen zu *Religion und Kunst*: 'Erkenne dich selbst': Heldentum und Christentum (1881)
3. Autobiographische Skizze (1843)
4. Beethoven's *Heroische Symphonie* (1851)
5. Bericht über die Aufführung des *Tannhäuser* in Paris (1861)
6. Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden (1844)
7. Brief an Gabriel Monod (1876)
8. Das Judentum in der Musik (1850)
9. Das Künstlertum der Zukunft (1849)
10. Das Kunstwerk der Zukunft. Widmung an L. Feuerbach (1850)
11. *Das Liebesverbot*. Bericht über eine erste Opernaufführung (1836)
12. Das Publikum in Zeit und Raum (1878)
13. Der Künstler und die Öffentlichkeit (1841)
14. Der Virtuos und der Künstler (1840)
15. Die deutsche Oper (1834)
16. Die Revolution (1849)
17. Ein deutscher Musiker in Paris (1841)
18. Ein Ende in Paris (1841)
19. Ein glücklicher Abend (1841)
20. Eine Erinnerung an Rossini (1868)
21. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven (1841)
22. Eine Skizze zu *Oper und Drama* [Brief an Uhlig] (1850)
23. Erinnerungen an Spontini (1851)
24. Kunst und Klima (1850)
25. Mein Leben (1880)

26. Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift *Die Folterkammern der Wissenschaft* (1879)
27. Oper und Drama (1851)
28. Pariser Amusements (1841)
29. Pariser Berichte für die *Dresdner Abendzeitung* (1841)
30. Pariser Fatalitäten für Deutsche (1841)
31. Rede an Weber's letzter Ruhestätte (1844)
32. Religion und Kunst (1880)
33. Rossini's *Stabat Mater* (1841)
34. Über das Dirigieren (1925)
35. Über das Weibliche im Menschlichen (1883; incompleto)
36. Über deutsches Musikwesen (1840)
37. Über die Aufführung des *Tannhäuser*. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper (1852) // Zum musikalischen Vortrag der *Tannhäuser*-Ouvertüre [Brief an Schmidt] (1852)
38. Über die Bestimmung der Oper (1871)
39. Über die Ouvertüre (1841)
40. Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber? (1848)
41. An einen französischen Freund (F. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen (1860)
42. Zur Einführung [zur ersten Ausgabe der *Bayreuther Blätter*] (1878)
43. Zur Einführung der Arbeit des Grafen Gobineau *Ein Urtheil über die jetzige Weltlage* (1881)
44. Zur Einführung in das Jahr 1880 (1879)

Abreviaturas utilizadas:

AWM: Asociación Wagneriana de Madrid

AWB: Asociación Wagneriana de Barcelona

ASAO: Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera

BAL: Biblioteca “Arte y Letras”; *Dramas musicales de Wagner*, 2 vols.

ORTVE: Orquesta de Radiotelevisión Española

TR: Teatro Real de Madrid

TRADUCTOR	Título en castellano (título original)	Año publ.	Lugar de edición
ANÓNIMO	Carta a Federico Villot (41) Rienzi (III) Lohengrin (VI) El buque fantasma (IV)	1885	Barcelona, BAL ³⁶
ANÓNIMO	El Judaísmo en la música (8)	1869	Barcelona, <i>La España Musical</i>
ANÓNIMO	<i>La Prohibición de Amar</i> . Crónica de una primera representación de ópera (11) Traslación de las cenizas de Weber a Dresde (6) Discurso pronunciado en la última morada de Weber (31) La revolución (16) El Arte del Futuro (9) Sobre la determinación de la ópera (38) El público en tiempo y espacio (12)	s.f. 1902?	Madrid, <i>La España Moderna</i>

³⁶ Existe otra edición posterior de los *Dramas Musicales de Wagner*, editada en 1909 por la Casa Maucci de Barcelona de 1909, encontrada en la Biblioteca de la AWM.

	Mis recuerdos sobre Spontini (23) Carta a Gabriel Monod (7) Carta sobre el <i>Tannhäuser</i> (37) Un recuerdo de Rossini (20)		
AWB, MIEMBROS DE LA	A los señores presidentes de las <i>Wagner-Vereine</i> (1) Prefacio a la primera edición de los <i>Bayreuther Blätter</i> (42) Preámbulo para el año 1880 (44) Introducción al artículo del Conde Gobineau <i>Un juicio sobre la situación actual del mundo</i> (43)	1982	Barcelona, AWB ³⁷
AWB, MIEMBROS DE LA	Carta abierta a Ernst von Weber, autor de <i>Las cámaras de tortura de la ciencia</i> (26)	1982	Barcelona, AWB ³⁸
BARALLAT, CELESTINO	Lohengrin (VI)	1882	Barcelona, s.l.
BALARI Y JOVANY, JOSÉ	Tristán e Isolda (VII)	1885	Barcelona, BAL
BUSQUÉ, JOSEP MARÍA	La prohibición de Amar (II)	1998	Barcelona, AWB
BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE	Un músico en París (“Novelas y pensamientos”: Wagner, escritor, una visita a Beethoven/ El final de un artista en París/ La música/ Los músicos/ Palestrina/ Bach/ Gluck/ Haydn, Mozart y Beethoven/ La sinfonía de Beeth/ La novena sinfonía/ La overture de Leonora/ Weber/ Der Freischütz/ Euryante/	s.f. 1901?	Valencia, Sempere

³⁷ En *Wagneriana* n°3

³⁸ En *Wagneriana* n°2

	Berlioz/ Los filósofos/ Platón/ Kant y Schopenhauer/ Schop./ Los Poetas: Homero, Esquilo, Dante, Calderón, Shakespeare, Goethe y Schiller/ Wagner comentado por sí mismo: <i>Rienzi, El Holandés errante, Tannhauser, Lohengrin, El anillo del Nibelungo, Tristán e Iseo, Los maestros cantores de Nuremberg, Parsifal</i>)		
BOSCH, CARLOS	Correspondencia Wagner-Liszt Epistolario a Matilde Wesendonk	1947	Buenos Aires, Espasa-Calpe
BRUGGER, ILSE DE	La poesía y la música en el drama del futuro	1952	Buenos Aires, Espasa-Calpe
CADENAS, JOSÉ JUAN Y PARÍS, LUIS	La Walkyria	1898	
CARTIER, ROSA Y ENCINA, A.	El Judaísmo en la música (8)	1986	Buenos Aires, Bibl. de Form. Política.
CENDRA, MANUEL Y BASAIL, J.M.	Tristán e Iseo (VII)	1911	Madrid, AWM.
DANN BERTRÁN, ERNESTO	El Anillo del Nibelungo (IX): El Oro del Rhin (IX.1) La Walkiria (IX.2.) <i>Dramas musicales de Wagner.</i> Traducción en prosa de ERNESTO DANN BERTRÁN. Barcelona,	1885	Barcelona, BAL

	Biblioteca “Arte y Letras”, Daniel Cortezo y C ^a , 1885. Reedición en 1909 por la Casa Maucci.		
DE MIER, E.	Tristán e Isolda Parsifal (X)	1882 1892	s.l. Barcelona, en <i>La Velada</i> ³⁹
DUVERGES, CARLOS J.	El Oro del Rhin (IX.1) La Walkyria (IX.2.) ⁴⁰ Parsifal (X) ⁴¹ Tannhäuser (V) ⁴² El Ocaso de los Dioses (IX.4) Sigfrido (IX.3) Los Maestros Cantores (VIII) Lohengrin (VI) Tristán e Isolda (VII) ⁴³ El Holandés Errante (IV) ⁴⁴	1935 1935 1936 1937 1939 1940 1941 1942 1943 1944	Buenos Aires, Eds. Pro Arte
FESSER, JOAQUÍN	Parsifal (X)	1914	Madrid, AWM
FEUERRIGEL, CARLOS	Die hohe Braut oder Bianca und Giuseppe (XI)	1885	Barcelona, BAL
FUMEI, E.	Parsifal (X)	1885	Barcelona, BAL
GARCÍA, JOSÉ MARÍA	El Holandés Errante (IV) Lohengrin (VI) Tannhäuser (V)	1983 1983 1983	Barcelona
GIL Y GORDALIZA,	Lohengrin (VI)	1910	Barcelona,

³⁹ pp.442-491

⁴⁰ También edición de 1992, titulada *La Valquiria*; Buenos Aires, Javier Vergara.

⁴¹ También edición de 1982; Buenos Aires, Eds. de Arte Gaglianone

⁴² También edición de 1992; Buenos Aires, Javier Vergara.

⁴³ También edición de 1992; Buenos Aires, Javier Vergara

⁴⁴ También edición de 1992; Buenos Aires, Javier Vergara.

ANTONIO	Tannhäuser (V) Parsifal (X)	1910 1913	s.l.
GÓMEZ, JULIO	El arte de dirigir la orquesta (34)	1925	Madrid, Imprenta de L. Rubio
GORCHS, T.	Lohengrin (VI)	1881	Barcelona, s.l.
GURIDI, EULOGIO	Mi vida (25)	1952	Barcelona, J.Janés
GUARDIA, ERNESTO DE LA	Los Maestros Cantores de Nürnberg (VIII) Tristán e Isolda (VII) Lohengrin (VI) El Anillo del Nibelungo (IX): El Ocaso de los dioses (IX) Sigfrido (IX.3) La Valquiria (IX.2.) El Oro del Rin (IX.1)	1949 1948 1951 1949	Buenos Aires, Ricordi Americana
HOLSTEIN, JUAN ENRIQUE	Tannhäuser (V) Parsifal (X) Rienzi (III) El holandés errante (IV) Los Maestros Cantores (VIII)	1998 1998 1999 1999 2001	Barcelona, Edicomunica ción
IBERO, RAMÓN	La ópera alemana (15) Una visita a Beethoven (21) Esbozo autobiográfico (3) La revolución (16) El arte del futuro. En torno al principio del comunismo (10) Introducción a <i>Ópera y Drama</i> (22) La Sinfonía Heroica de Beethoven (4)	1975	Barcelona, Ed. Labor

	Sobre la determinación de la ópera (38) El público en tiempo y espacio (12)		
INFIESTA, MARÍA	Lohengrin (VI)	1992	Barcelona, Ed. Orbis
JUNOI, ROGER (seud. de VIDAL Y LLIMONA, ANDRÉS	Rienzi (III) Lohengrin (VI) Tannhäuser (V)	1910 1909 1910	Barcelona, Librería Milá
LASSALLE, JOSÉ	Historia de un músico en París (17): Una peregrinación a Beethoven (21) Un final en París (18) Una velada feliz (19) Sobre la naturaleza de la música alemana (36) El virtuoso y el artista (14) El artista y el público (13) El <i>Stábat Mater</i> de Rossini (33)	1898	Madrid, Biblioteca Mignon ⁴⁵

⁴⁵ En 1905 se publica la 2ª edición de *Historia de un músico en París*, con ilustraciones de Torres García. También puede encontrarse una edición sin fecha, pero sin duda posterior, titulada *Un músico en París (páginas casi autobiográficas)* en Barcelona, Ediciones Pallas Bartres.

LIACHO, LÁZARO	Lohengrin (VI) El buque fantasma (IV) Tristán e Isolda (VII) Los maestros cantores (VIII)	s.f.	Buenos Aires, Eds. Anaconda
LÓPEZ MARÍN	El Ocaso de los dioses (IX.4)	1909	Madrid
MARTÍNEZ LÓPEZ, VICENTE (HIJO)	La obra de Arte del Porvenir (10) Arte y Clima (24) El Arte del Porvenir. Sobre el principio del comunismo (9)	1995	Madrid, Soneto Eds. Musicales, Vol. II
MAYO, ANGEL FERNANDO	Los Maestros Cantores de Nuremberg (VIII) ⁴⁶ El Holandés Errante (IV) ⁴⁷ El Anillo del Nibelungo (IX) ⁴⁸ : El Oro del Rin (IX.1) ⁴⁹ Sigfrido (IX.3) ⁵⁰ La Walkyria (IX.2.) ⁵¹ El ocaso de los dioses (IX.4) ⁵² Tannhäuser (V) ⁵³ Tristan e Isolda ⁵⁴ (VII)	1982 1986 1986 1986 1986 1999	Madrid, Daimon. Madrid, Daimon. Madrid, Turner. Madrid, TR.

⁴⁶ A la primera edición le sigue la edición revisada del año 2001.

⁴⁷ A la primera edición le siguen las eds. revisadas de 1992 y 1993.

⁴⁸ Esta primera versión del *El Anillo del Nibelungo* fue editada por la ONCE, en versión Braille, en el año 2001. A-F. Mayo ultima actualmente la nueva edición de *El Anillo del Nibelungo* completo, contenido en un solo volumen.

⁴⁹ A la primera edición le sigue la ed. revisada de 1996.

⁵⁰ A la primera edición le sigue la ed. revisada de 1997.

⁵¹ A la primera edición le siguen las eds. revisadas de 1991, (1º acto), (3º acto). Además ha sido editada la subtitulación de la obra en DVD en 2001.

⁵² A la primera edición le sigue la ed. revisada de 1998.

⁵³ A la primera edición le sigue la ed. revisada de 2002.

⁵⁴ A la primera edición le sigue las eds. revisadas de 1989 y 2000.

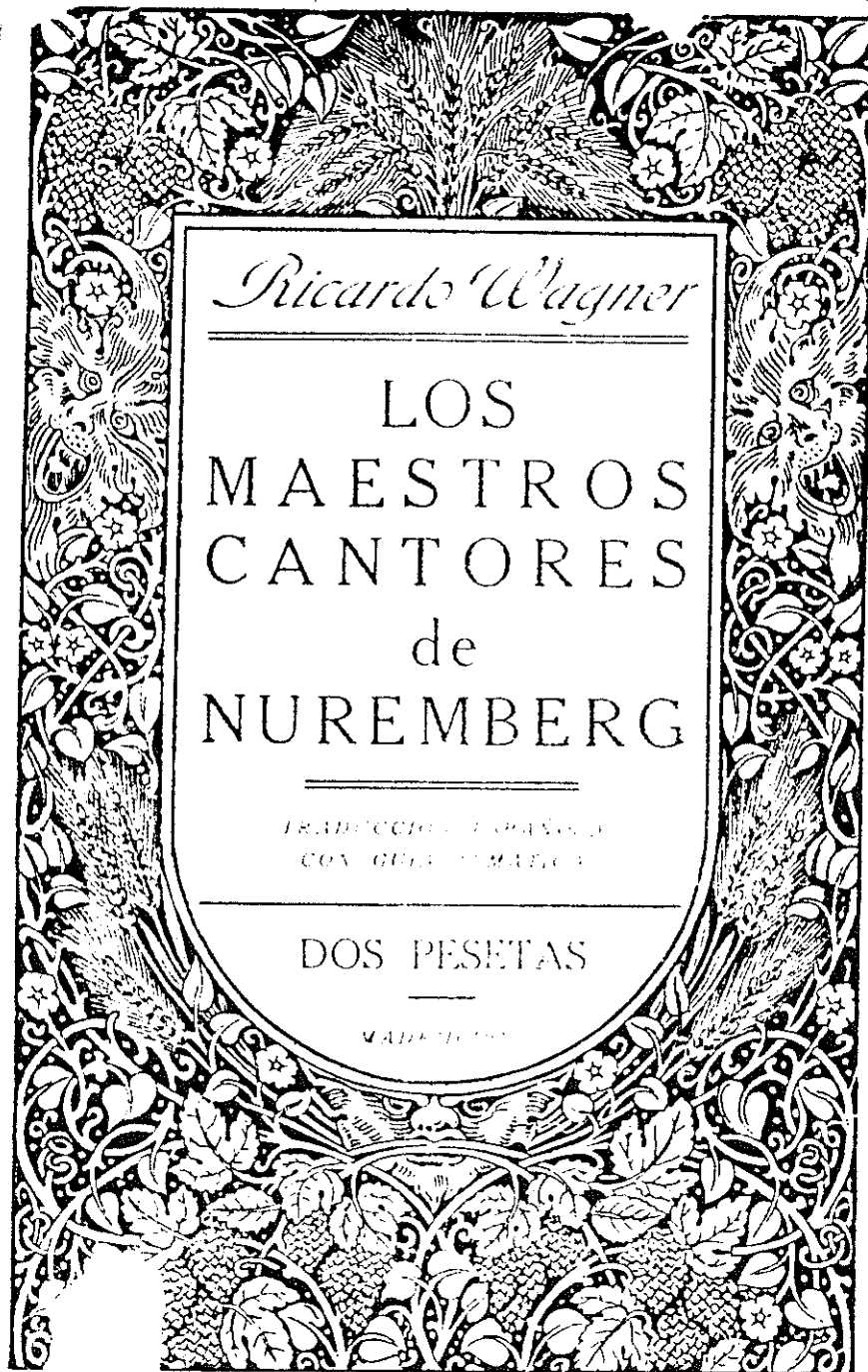
MAYO, ANGEL FERNANDO (CONT.)	Ópera y Drama (27)	1986	Madrid, ORTVE.
		1997	Sevilla, Junta Andalucía, ASAO.
	Mi vida (25)	1989	Madrid, Turner.
	La feliz familia de los osos (XI)	2000	Barcelona, AWB.
	Un músico alemán en París (17): Una peregrinación a Beethoven (21) Un final en París (18) Una velada feliz (19) Sobre la naturaleza de la música alemana (36) El virtuoso y el artista (14) El artista y el público (13) El <i>Stábat Mater</i> de Rossini (33) Entretenimientos parisienses (28) Fatalidades parisienses para alemanes (30) Noticias de París para el <i>Dresdner Abendzeitung</i> (29) Sobre la obertura (39)	2001	Madrid, Muchnik.
MEDRANO, ANTONIO	Las aspiraciones republicanas frente a la monarquía (40) Religión y arte (32) De lo femenino en lo humano (35)	1974	s.l.
PALAU, J.	La ópera alemana (15) Una visita a Beethoven (21)	1942	Madrid- Barcelona,

			Eds. Ánfora
PARÍS, LUIS	La Walkyria (IX.2)	1898	Madrid ⁵⁵
	El Anillo del Nibelungo (IX): El Oro del Rhin (IX.1) La Walkyria (IX.2.) Sigfredo (IX.3) El Ocaso del los Dioses (IX.4)	1909	Madrid, Libr. Victoriano Suárez
	Tristán e Iseo (VII)	1911	Madrid, Impr.D.B.
	Los maestros cantores de Nuremberg (VIII)	1912	Madrid, s.l.
PEÑA Y GOÑI, ANTONIO	Rienzi (III)	1875	Madrid, Andrés Vidal Editor
	Los Maestros Cantores (VII)	1893	Madrid, Ducazcal
SANDOVAL, ARCADIO	Tannhauser (V)	1891	Barcelona, s.l.
TORRES, FEDERICO	Sigfrido (IX.3)	1955	s.l.
VÉLEZ DE GUEVARA, CARLOS	El Oro del Rhin (IX.1)	1981	Puerto Rico, Promociones Editoriales
VILASALBA, ANTONIO DE (seudónimo de	Carta a Federico Villot (41)	1904	s.l.
	El Anillo del Nibelungo (IX): Siegfried (IX.3)	1907	Barcelona, Libr. A.

⁵⁵ Tenemos constancia de la existencia de esta traducción gracias a la inclusión de la Escena del Canto de la Primavera en el libro de Rodrigo Soriano titulado *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*. Madrid, José Quesada, 1898. El autor menciona además que la autoría de dicha traducción se debe a la colaboración de Luis París y José Juan Cadenas; pp. XXXIII-XXXVII y p. CXXXXII.

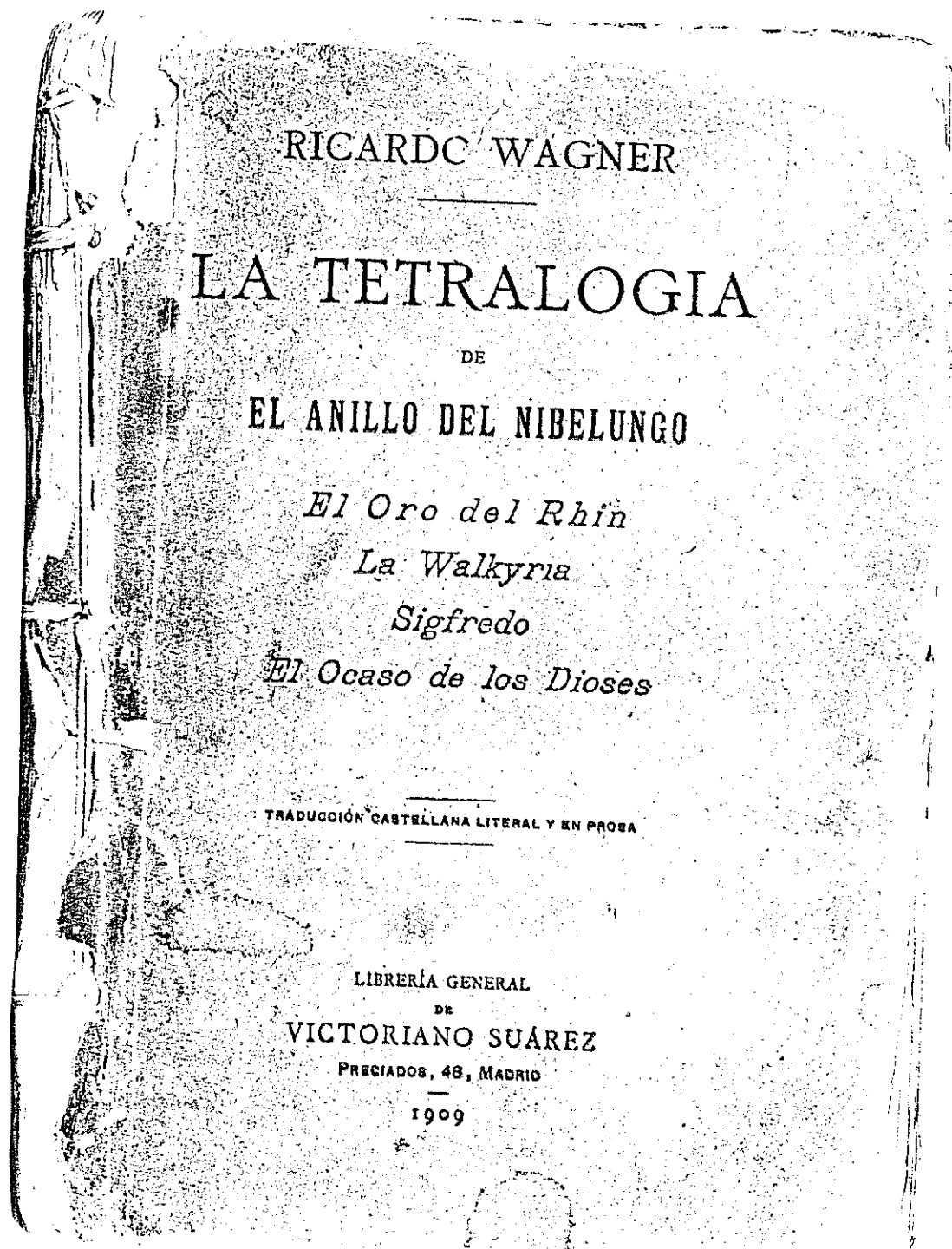
PALAU Y DULCET, ANTONIO ⁵⁶)	El ocaso de los dioses (IX.4) El Oro del Rhin (IX.1) La Walkyria (IX.2.)		López
WIEDERKEHR, ALFREDO	Los Maestros Cantores de Nuremberg (VIII)	1885	Barcelona, BAL

⁵⁶ Janés, Alfonsina: *La obra de Richard Wagner en Barcelona*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1974; p. 169.



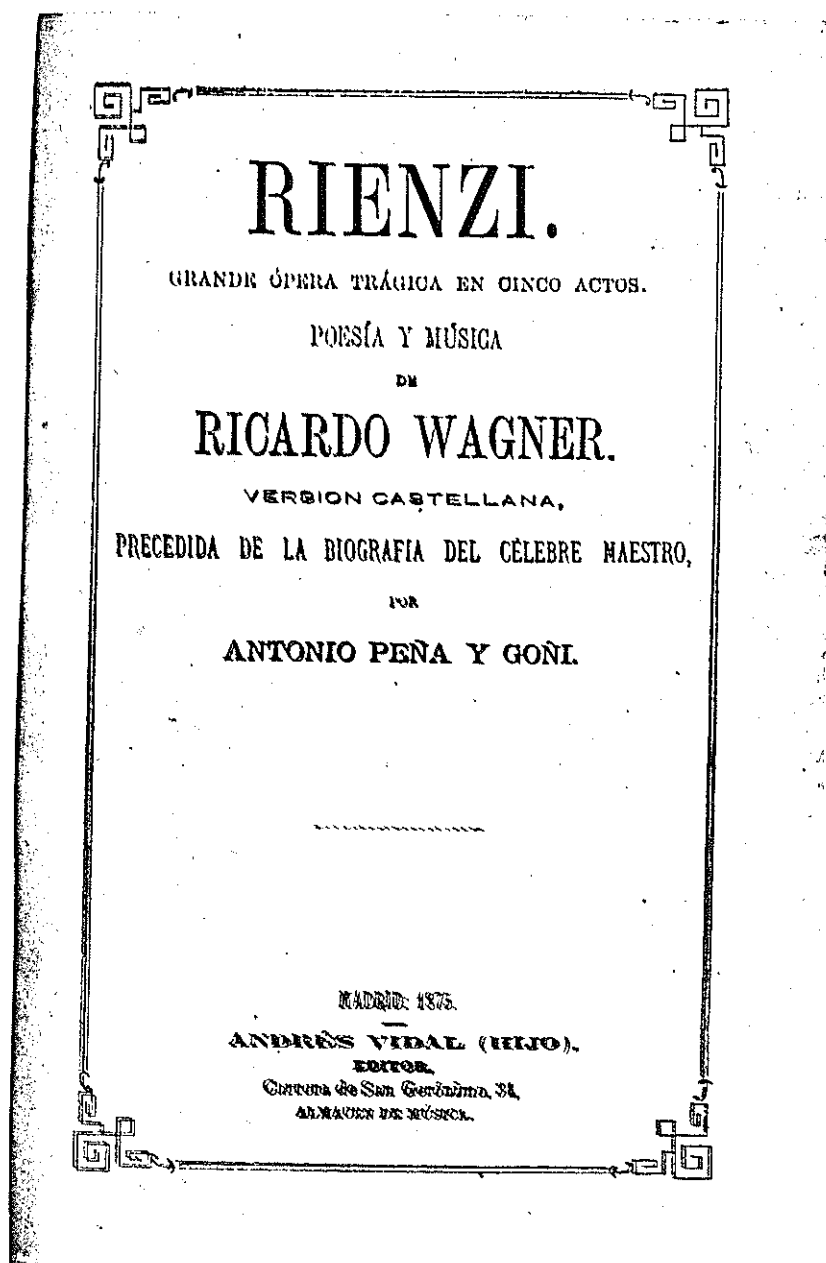
Lám. 100

Portada de la traducción en prosa al castellano de *Die Meistersinger von Nürnberg* publicada por Luis París en 1912.



Lám. 101

Portada de la traducción en prosa al castellano de la tetralogía completa
Der Ring des Nibelungen, publicada por Luis París en 1909.



Lám. 102

Primera traducción al castellano de una ópera wagneriana:
el *Rienzi* de Antonio Peña y Goñi, publicada en 1875.

5. Wagner en la literatura española

La recepción de Wagner en la literatura española no ha sido apenas estudiada. La bibliografía al uso hace alusión a un posible influjo de la obra de Wagner en ciertos escritores españoles, pero falta aún un análisis sistemático que examine con detenimiento la huella wagneriana en la literatura castellana, existiendo solamente estudios serios sobre la influencia wagneriana en autores hispanohablantes no españoles, como los referidos a RUBÉN DARÍO (Nicaragua 1867-1916)¹. La lectura de obras literarias españolas escritas durante el período comprendido entre 1870 y 1914 (es decir, desde las primeras huellas de Wagner en Madrid hasta el apogeo del wagnerismo en la capital) nos han hecho ver que el influjo de la obra del compositor en sus autores es mucho mayor de lo que se había pensado hasta ahora y representa una interesante vía de investigación en el campo de la recepción estética, literaria y musical, del *transfer* cultural en su conjunto y de aspectos sociológicos vinculados al estudio de las relaciones culturales hispano-germanas. El presente capítulo no pretende analizar en profundidad la huella de Wagner en la literatura española sino presentar una visión panorámica de la repercusión de su obra en la narrativa, la poesía, el teatro y en los géneros menores con el objetivo de demostrar la extensa presencia de Wagner en la literatura española y cómo ésta constituye un claro reflejo de la honda y global repercusión de la obra wagneriana en la cultura española y, en particular, de la acaecida en Madrid en el marco cronológico analizado en nuestro estudio. Evitamos la circunscripción puramente *madrileña* de las obras tratadas, analizando no sólo autores nacidos en Madrid, sino también autores relevantes de la geografía nacional con clara repercusión literaria y social en esta ciudad.

Aunque el influjo de Wagner no se manifieste de manera tan explícita en la literatura en lengua castellana como ocurre en otros entornos de la literatura europea (caso de la alemana, la francesa, la inglesa o la italiana o, en territorio nacional, con la catalana), encontramos, desde la segunda mitad del siglo XIX

¹ cfr. p.ej. Lorenz, Erika: *Rubén Darío “bajo el divino imperio de la música”*. Hamburg, Cram De Gruyter & Co., 1956.

hasta hoy día, la frecuente utilización de la simbología wagneriana y la alusión a la obra del compositor en muchos de los escritores más importantes.

Desde el punto de vista estético, la referencia a Wagner irá unida al concepto de *modernismo* (introducido en España a través del wagnerófilo Rubén Darío), de *simbolismo* literario (que penetra en nuestro país de la mano de wagnerianos franceses como CHARLES BAUDELAIRE, EDOUARD DUJARDIN o CATULLE MENDÈS²) y de la literatura *decadente* del *fin du siècle*.

En la narrativa española, puede constatarse la huella de Richard Wagner en autores como VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (1867-1928), PÍO BAROJA (1872-1956), LEOPOLDO ALAS *CLARÍN* (1852-1901) o BENITO PÉREZ GALDÓS (1843-1920). En la lírica en lengua castellana, poetas como MANUEL MACHADO (1874-1947) o JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (1881-1958) hacen uso de motivos wagnerianos en sus creaciones. En el aspecto teatral, el madrileño CARLOS ARNICHES (1866-1943) hace constar la contienda popular que se libró en Madrid a partir de 1914, entre el bando germanófilo y aliadófilo y que tanto repercutiría, tras la derrota alemana, en la negativa recepción en la capital de Richard Wagner como representante de la cultura alemana.

5.1. La cultura alemana en España

5.1.1. La imagen de Alemania en los intelectuales españoles

Ya hacia mediados del siglo XIX, puede constatarse en España la coexistencia de dos imágenes de Alemania que corresponden a dos tendencias ideológicas: una conservadora y catolizante y otra progresista, tendente al panteísmo. Como afirma Hans Juretschke, el representante de la Alemania conservadora era FRIEDRICH SCHLEGEL (1772-1829), y HEINRICH HEINE (1897-1856) simbolizaba la Alemania progresista³. A partir de 1850 surge lentamente en España la figura del filósofo FRIEDRICH HEGEL (1770-1831) que reducirá algo el foco de Heine como teórico pero contribuirá quizás a la revalorización de éste

² Charles Baudelaire (1821-1867); Edouard Dujardin (1861-1947); Catulle Mendès (1841-1909)

³ v. Juretschke, Hans: “La recepción de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica” en Vega, M.A.(ed.): *Obras Completas de Hans Juretschke*, Madrid, Editorial Complutense, Madrid 2001;p. 831.

como literato. Entre estas dos imágenes, aunque más cerca del panteísmo progresista, se encontraría la correspondiente a FRIEDRICH KRAUSE (1781-1832), del que se derivan las teorías krausistas españolas.

Si bien en Barcelona prevalecía la imagen conservadora de Alemania, en Madrid dominaba la visión progresista, al imponerse la visión del krausista JULIÁN SANZ DEL RÍO (1814-1869) a la de JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH (1806-1880). En ambas visiones, la *ciencia* ocupaba un lugar fundamental. Al principio, esta palabra designaba más a las ciencias humanísticas; las ciencias exactas y las naturales se hicieron más patentes a comienzos del siglo XX. Éstas últimas, representadas por LUDWIG BÜCHNER (1824-1899), que contó con una gran difusión en España, se relacionaban con la izquierda hegeliana o, según Marcelino Menéndez Pelayo, con el materialismo ateo introducido por LUDWIG FEUERBACH y difundido por FRANCESC PI I MARGALL (1824-1901).

5.1.2. El krausismo

La huella alemana más importante durante la segunda mitad del siglo XIX, la del krausismo, que tanto contribuyó al renacimiento cultural español, surge en el terreno filosófico y repercute en el resto de las ciencias humanísticas. El fenómeno de recepción krausista en España es realmente curioso porque, si bien las ideas de Karl Christian Friedrich Krause alcanzan una enorme importancia en nuestro país, Krause sólo gozó de una modesta consideración en Alemania, siendo hoy allí prácticamente desconocido.

El inicio del movimiento krausista en España se debe a la gran personalidad del abogado y filósofo Julián Sanz del Río (1814-1896) que fue enviado oficialmente a Alemania en 1843, durante la reforma de la enseñanza iniciada por el régimen liberal de Espartero, con la misión de informarse sobre el estado de la educación en Alemania. A instancias de HEINRICH AHRENS (conocido en España por su tratado de Filosofía del Derecho⁴), Sanz se dirigió directamente a

⁴ La *Rechtsphilosophie* o Filosofía del derecho de Heinrich Ahrens (1805-1874) era conocida en España desde mediados del siglo XIX, documentándose numerosas traducciones de su obra al castellano, entre las que destaca una primera versión de 1841 en 2 vols., debida a Ruperto Navarro

Heidelberg, donde algunos discípulos de Krause enseñaban filosofía según los postulados de su maestro. Cuando llegó allí, decidió estudiar únicamente este sistema filosófico pues pensó que, debido a su cuño religioso, el sistema de Krause podría adaptarse y llevarse mejor a la práctica en España que otros de credo liberal como el hegeliano. El éxito del nuevo sistema alemán cosecha tanto éxito en España, que durante el Sexenio Revolucionario (1868-74), “los krausistas se imponen en la educación elemental, en la primera República, incluso en la presidencia de gobierno con Nicolás Salmerón”⁵. Sanz del Río contribuye así al renacer de la vida intelectual española, abriéndola a las corrientes germano-europeas, siendo sus principales centros de expansión de las nuevas ideas la Universidad y el Ateneo de Madrid.

Las liberales teorías krausistas pretendían hacer frente a la ortodoxia y al tradicionalismo clerical dominante y penetraron no sólo en el ámbito filosófico, sino en otros ámbitos de la más diversa índole, desde el derecho político, la política social, la religiosa y la educativa, hasta la actividad literaria y la vida cultural en su conjunto. Puede constatarse cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la recepción literaria de autores alemanes se realiza en España a través del filtro krausista. Así, el valioso análisis de la obra de Goethe fue realizado en 1878 por el filósofo krausista Urbano González Serrano y contó con numerosas reediciones, algunas de ellas prologadas por Leopoldo Alas Clarín.

El hispanista U. Rukser recalca en su obra sobre Goethe en el mundo hispánico (*Goethe in der hispanischen Welt*, 1958) el carácter de “invasión” que toma el influjo del “espíritu alemán” en España, derivado del krausismo y la literatura alemanas: “Dank dem Krausismus und den Bemühungen um die deutsche Literatur nimmt die Wirkung des deutschen Geistes in Spanien Formen an, die J.J. Bertrand geradezu als ‘Invasion’ bezeichnet”⁶.

Zamorano: *Curso de Derecho natural o de Filosofía del derecho*. Traducción de R.N. Zamorano, Madrid, Boix, 1841.

⁵ Hempel, W.: “La literatura alemana” en *Historia de la Literatura Española*. Madrid, Cátedra, 1990.

⁶ [Traducción: “Gracias al krausismo y a los esfuerzos realizados en torno a la literatura alemana, el influjo del espíritu alemán en España es de tal envergadura que J.J. Bertrand lo define como ‘invasión’”]. Cit. de: Hoffmeister, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Madrid, Eds. Gredos, 1980; p. 229.

Durante la Restauración, el krausismo pierde influencia pues se *prohíbe* oficialmente, pero su espíritu seguirá viviendo en la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por un gran aficionado a la música que tocaba el armonium: Giner de los Ríos⁷. Desde la *Institución*, Giner ejercerá una importante influencia en los escritores e intelectuales, no sólo en los pertenecientes a la Generación del 98 sino incluso en aquellos que pasaron a formar nómina de la Generación del 27. El joven Juan Ramón Jiménez conoció en esta institución las teorías krausistas. Según F. Javier Blasco, es indudable la atracción que Juan Ramón sintió por el ideario krausista que “le ayuda a superar la crisis religiosa y le abre caminos literarios importantes en su formación intelectual y literaria”⁸. R. García Mateo también resalta la relación de Benito Pérez Galdós con el krausismo que ha sido ampliamente estudiada por autores como Gareth Davies, Eamonn Rodgers o James Whiston⁹.

Después de Sanz del Río, Ortega y Gasset se convertirá en el segundo gran introductor de la cultura alemana en Madrid. Su formación filosófica en Berlín, Leipzig y Marburg, durante el período que va de 1906 a 1910, le familiarizará con la vida intelectual alemana del momento y confirmará su propósito de, en sus palabras, “aumentar la mente española con el torrente del tesoro intelectual germánico”¹⁰. Con este objetivo dará numerosas conferencias sobre la vida cultural alemana, publicará diversos libros, hará traducir a abundantes autores alemanes y fundará, en 1923, la *Revista de Occidente*, que toma como modelos a *La Abeja* y a la *Revista Europea*.

El ideario krausista repercutió asimismo en la recepción positiva de Richard Wagner en los intelectuales españoles, pues el *misticismo panteísta* wagneriano enlazaba con el *panenteísmo* krausista, que unía panteísmo y teísmo, para salvar la idea de la libertad humana. De igual forma, la pretendida superación krausista del dualismo kantiano a través de una visión globalizadora que fusionaba

⁷ Sopena, F.: “Homenaje musical a D. Francisco Giner” en *Poetas y novelistas en la música*. Madrid, 1989; p. 103.

⁸ Cit. de: García Mateo, Rogelio: “Krausismo, lenguaje y literatura” en Geisler, E. (ed.): *España y Alemania: Interrelaciones literarias*. Madrid/ Frankfurt a. M.; Iberoamericana/ Vervuert, 2001; p. 51.

⁹ cfr. García Mateo, *ibid.*

pensamiento y sentimiento, naturaleza y espíritu, coincidía con los ideales estéticos wagnerianos.

5.1.3. Juan Fastenrath

El hispanista, escritor y poeta alemán Johannes Fastenrath (1839-1908), conocido en España como Juan Fastenrath y especialmente popular en el Madrid de final de siglo XIX y principios del siglo XX, fue también una pieza clave en el acercamiento de las culturas española y alemana, dedicando la práctica totalidad de su obra al fomento de las relaciones hispano-germanas a través de ensayos, novelas y poesías que divulgaban los valores germánicos en España y los españoles en Alemania. Realizó también numerosas traducciones y ediciones que sirvieron para impulsar en Alemania el conocimiento de los románticos españoles como Zorrilla, Bretón de los Herreros o Echegaray. Este esfuerzo le valió la amistad de Alfonso XIII quien, tras su fallecimiento, creó, en mayo de 1909, en uso de las facultades que le confirió su viuda, Luisa Goldmann, el *Premio Fastenrath*, que hoy en día sigue concediendo la Real Academia Española de la Lengua a la creación literaria.

La Biblioteca Nacional conserva, entre sus fondos, gran parte de su abundante obra escrita en alemán y en castellano. Desde su célebre compilación de artículos en castellano, aparecidos en la prensa española, que se publican bajo el título *La Walhalla y las Glorias de Alemania* y que sirvieron para divulgar la cultura alemana en España, especialmente en Madrid, hasta sus obras en alemán, como los estudios sobre Calderón (*Calderón in Spanien*, 1881), Cristóbal Colón (*Studien zur spanischen vierten Centenarfeier der Entdeckung Americas*, 1895) o sus ciclos de poemas en alemán de temática española, como *Die Zwölf Alfonsos von Castilien: Historischer Romanzen-Cyclus*, de 1887, la obra de Fastenrath constituye una importantísima aportación a las relaciones culturales entre España y Alemania.

La Walhalla y las glorias de Alemania fue publicada por primera vez en Madrid en 1874-1879 y reeditada y ampliada después con nuevos artículos

¹⁰ Ortega y Gasset, J.: *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946; vol. IV; p. 404.

englobados en quince volúmenes y publicados de 1910 a 1912. Fastenrath justifica así la elección de un título tan *wagneriano* para su voluminosa colección de escritos dedicados a personajes relevantes del mundo germánico, desde músicos o escritores hasta científicos, reyes y políticos:

Walhalla significa en la mitología germánica la morada afortunada de los valerosos que hallaron honrosa muerte en la batalla, y la morada feliz de los reyes y poderosos. ¿Qué nombre, pues, podría cuadrar mejor que el de *Walhalla* para el monumento que el rey de Baviera consagra a todos los genios privilegiados de Alemania, a todas las glorias germánicas?¹¹

El volumen decimotercero de la edición de 1910-12 recoge artículos dedicados principalmente a músicos germanos, tanto compositores (como Wagner, Mozart, Schubert o Bach), como cantantes (W. Schröder Devrient), además de analizar la recepción de autores españoles (como Calderón, Zorrilla y Bretón de los Herreros) en Alemania.

El capítulo que Fastenrath dedica a Richard Wagner incluye cuatro artículos, publicados los dos primeros en 1879, el tercero en 1895 y el último, poco antes de fallecer el autor, en 1908. El primero de ellos, publicado en 1879 analiza, a lo largo de 45 páginas, aspectos musicales, literarios y estéticos de la Tetralogía wagneriana, tras presenciar el propio autor el estreno en Leipzig, en 1879¹², de *Siegfried* y *Götterdämmerung* y al que Fastenrath acudió, según sus propias palabras, “expresamente para hablar de ellas a mis amigos españoles”¹³. Sus escritos constituyen una importante aportación al trabajo de divulgación de la obra de Wagner en Madrid (comenzado en el siglo XIX por Antonio Peña y Goñi) que servirá de *preparación intelectual* para los madrileños, que podrán acudir al estreno en la capital de la Tetralogía completa durante el período comprendido entre 1899 y 1910 (*Die Walküre*, 1899; *Siegfried*, 1901; *Götterdämmerung*, 1903; *Das Rheingold*, 1910). El breve segundo artículo de

¹¹ Fastenrath, Juan: *La Walhalla y las glorias de Alemania*. Madrid, Imprenta Aribau, 1874. Tomo I; Nota anterior al Prólogo, sin página.

¹² El estreno absoluto del *Ring des Nibelungen* completo había tenido lugar en Bayreuth en 1876.

¹³ Fastenrath, Juan: : *La Walhalla y las glorias de Alemania*. Tomo XIII. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadenegra, 1912. Tomo XIII. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadenegra, 1910-2; p.16.

1879 lo dedica el autor al estreno en 1879 de *Tristan und Isolde* en Berlín (que no será estrenada en Madrid hasta 1911). El tercer artículo, de 1895, está dedicado a su amigo personal, Joaquim Marsillach y analiza la ópera *Tannhäuser*, que había sido estrenada en Dresden en 1845 y que también servirá de medio de divulgación de dicha obra en la capital, pues los madrileños acudirán a su estreno en el Teatro Real en 1890.

El 13 de febrero de 1908, 25 años después de la muerte de Wagner, Juan Fastenrath escribe, poco antes de morir, y cuando su prestigio en Madrid era ya muy grande, el último artículo apologético sobre Wagner, describiéndonos a un compositor que, desde su condición profundamente germana, ha aportado al mundo entero un “arte nuevo” reformando y regenerando la música y la cultura entera, a través de una nueva estética que concilia poesía, religión y amor por la naturaleza:

El reformador genial de la ópera, el creador del drama sinfónico, el regenerador de nuestra vida artística y de nuestra cultura entera, que hallaba la fuente de su arte, lleno de sin par entusiasmo de la pasión, en la Naturaleza, en el bosque, en los prados, en el mar, en los paisajes heroicos, en los temporales, en los elementos germánicos y cristianos, en los mitos y tradiciones germanos, y en todos los bienes ideales, penetrando como Goethe, Beethoven y Weber, en la profundidad de la índole alemana, ha triunfado en toda la línea, brindando a la Humanidad un arte nuevo, un ciclo de música, una melodía solemne, sonora y apasionada, cumplidas armonías artísticas, la poesía de la pena y de la pasión alternando con las visiones del gozo celestial¹⁴.

5.2. Proyección cultural germana en Madrid

La prensa como factor *clave* en la recepción musical y estética de la obra de Richard Wagner en Madrid es el hecho que nos lleva a observar más de cerca este medio de difusión que tanta importancia adquiere en el marco cronológico de nuestro estudio, con el objetivo de averiguar qué factores *externos* pudieron incidir en la difusión de información en Madrid sobre hechos relacionados con la cultura germánica.

Tras el vaciado de prensa madrileña durante el período 1900-1914, observamos, a partir de 1905-1906, un importante incremento de información

referida a la nación alemana y una cada vez mayor presencia de noticias relacionadas con la comunidad alemana madrileña.

Este hecho coincide con los intentos de *proyección cultural* alemana en Madrid, llevados a cabo por el canciller del Imperio Alemán a partir de 1900, Hans von Bülow, que continuará la labor emprendida en 1880 por su antecesor, Bismarck, y que empezarán a surtir un claro efecto en la capital a partir de 1906. Vemos así cómo el creciente interés por la cultura alemana y, concretamente, la evolución de la recepción de la obra de Wagner en Madrid a partir de 1908 (que derivará paulatinamente en la *apoteosis wagneriana* madrileña hacia 1911) no estará solamente determinada por factores de gestión musical o artística, como la actuación de Boceta y Calleja al frente del Teatro Real o la vuelta a la capital de Amalio Fernández, sino también por factores *políticos* nacidos del interés del Imperio Alemán por ganarse simpatías fuera de sus fronteras, concretamente en España.

Como veremos, el gobierno alemán centrará sus esfuerzos, por un lado, en la actuación sobre la prensa, como herramienta de política interna y, por otro, en el desarrollo de una política cultural exterior, cuyo referente principal en Madrid será la fundación del *Colegio Alemán de Madrid*. Dada la fuerte presencia francesa en la cultura y en los medios de difusión madrileños a lo largo del siglo XIX, las actuaciones del gobierno alemán en Madrid, que se desarrollan a partir de 1880, no comenzarán a dar frutos hasta comienzos del siglo XX, encontrándose en su punto álgido hacia 1906 y continuando hasta 1914.

5.2.1. La prensa al servicio de la política alemana

Los estudios realizados sobre los servicios de prensa y propaganda alemanes, desde la era bismarckiana hasta mediados del siglo XX (Irene Fischer-Frauendienst¹⁵, E. Naujok¹⁶, Walter Vogel¹⁷ o Rudolf Morsey¹⁸) analizan la

¹⁴ Fastenrath: op.cit.; p.54

¹⁵ Fischer-Frauendienst, Irene: *Bismarcks Pressepolitik*, Münster 1963.

¹⁶ Naujok, E.: *Bismarcks auswärtige Pressepolitik und die Reichsgründung, 1865-71*. Wiesbaden, 1968.

utilización que Bismarck hizo de la prensa como herramienta de política interna y diplomática y muestran cómo, a partir de los años ochenta del siglo XIX, con Bismarck como canciller, el Imperio Alemán comienza a considerar la política de prensa como un medio posible de ganarse las simpatías internacionales. A partir de 1900, con la llegada de von Bülow a la cancillería, el uso de la prensa como medio de influencia en España, y muy concretamente en Madrid, tomará un nuevo impulso.

Hasta los años ochenta del siglo XIX, la política alemana de prensa en España apenas se hace notar, si bien encontramos ya cierta proyección cultural a través de revistas que actúan como eficaz medio de difusión de la literatura alemana en España, contribuyendo a la popularización de autores clásicos y románticos como Goethe, Schiller, Novalis, Jean Paul o Heine. Este último será fuente de inspiración de numerosos escritores españoles, entre los que se cuentan Bécquer, Rosalía de Castro, Ramón de Campoamor o Emilia Pardo Bazán. Es el caso de la revista *La Abeja* (1862-70) o *El Eco de Euterpe* (1862-64) en Barcelona y *El Nene* (1859-60) o *El Semanario Popular* (1862-65) en Madrid¹⁹. La publicación *La Abeja* se convertirá, a través de la publicación de traducciones directas del alemán al castellano, en la primera mediadora directa de la literatura alemana en Madrid, llamando la atención sobre la hasta ahora *necesaria omnipresencia francesa* que había actuado como *filtro* de entrada (con todas sus consecuencias) de la cultura alemana en España. Así, ya desde su primer número, *La Abeja* pone de manifiesto su deseo de cambiar esta situación: “El [idioma] español, apartado, así por la palabra como por el modo, del mundo germánico, completamente extraño para él (...) tiene que acudir forzosamente a la mediación

¹⁷ Vogel, Walter: “Die Organisation der amtlichen Presse und Propagandapolitik des Deutschen Reichs von den Anfängen unter Bismarck bis zum Beginn des Jahres 1933” en *Zeitungswissenschaft*, 16 Jahrgang, 1941, nº 8/9.

¹⁸ Morsey, Rudolf: “Zur Pressepolitik Bismarcks. Die Vorgeschichte des Pressedezernats im Auswärtigen Amt, 1870” en *Publizistik*, 1, 1956.

¹⁹ vid. “*La Abeja* of Barcelona and German Literature in Spain” en Kent, C.; Wolber, Th.; Hewitt, C.(eds.): *The Lion and the Eagle. Interdisciplinary Essays on German-Spanish Relations over the Centuries*. New York/Oxford, Berghahn Books, 2000; pp. 234-254.

francesa. Quizás le quepa a *La Abeja* la dicha de iniciar la unión tan deseada entre los dos países”.²⁰

Álvarez Gutiérrez, en su artículo “La influencia alemana en la prensa española de la Restauración”²¹ examina la atención creciente de los políticos alemanes hacia España a partir de los años ochenta del siglo XIX y el propósito de Alemania de influir, mediante la prensa, en la opinión pública española, a favor de sus intereses y aspiraciones en materia de política internacional. Este interés se debió a varias circunstancias, entre las que destacan: el viaje de Alfonso XII, en 1883, a Austria y Alemania; la posibilidad de inclusión de España en la recién formada *Triple Alianza*²² y la presencia en la Embajada alemana en Madrid del CONDE DE SOLMS y de JOSÉ MARÍA DE RADOWITZ. Estos dos diplomáticos se distinguían por su dominio en el terreno periodístico al haber colaborado ya estrechamente desde París con Bismarck en su política de prensa. Con la estancia en Madrid de ambos, se multiplicarán los informes y estadísticas que sobre la prensa madrileña se envían a Berlín, con el objetivo de informar detalladamente al gobierno alemán de la situación periodística española.

Los periódicos sólo podían salir a flote, según estos informes, gracias a las subvenciones procedentes de personas o de bancos controlados por capital *francés*, lo que evidentemente repercutía en la difusión de noticias internacionales en la prensa diaria. Solms y Radowitz insisten, a través de sus informes, en dicha dependencia francesa que llega incluso a la subordinación en casos como el diario *El Liberal* (progresista-democrático), subvencionado por el Comité de Prensa francés. Por otra parte, el desconocimiento de la lengua alemana por la inmensa mayoría de los españoles, dificultaba el acceso a las fuentes originales y justificaba en parte la búsqueda de fuentes en un idioma más familiar y de más fácil comprensión.

²⁰ *La Abeja*, vol.1, nº1, p. 2

²¹ Álvarez Gutiérrez, Álvaro: “La influencia alemana en la prensa española de la Restauración” en Gil Novales, Alberto (ed.): *La prensa en la revolución liberal: España, Portugal y América Latina*. Madrid, Univ. Complutense, 1983.

²² A la alianza dúplice formada entre el Imperio Alemán y Austria-Hungría en 1879, se uniría Italia, en 1882, formando los tres estados la llamada *Triple Alianza*.

La hostilidad mantenida hacia el imperio alemán queda reflejada, según los informes de Solms y Radowitz, en la práctica totalidad de la prensa del momento y se debe a la dependencia de la prensa española de las agencias francesas y al control del capital francés. Son pocas las excepciones: el diario canovista *La Época*, el diario *El Día*, vinculado a Moret, el sagastino *El Resumen* y el periódico *La Unión*, relacionado con el ministro de Fomento Mon i Pidal.

Ante esta situación, el gobierno alemán trata de dar soluciones a través de subvenciones, como la que obtuvo *El Día* desde 1886 hasta 1895, a petición de Segismundo Moret. Sin embargo, el sistema de subvenciones parece no surtir los efectos deseados y se empieza a pensar en crear un sistema de información regular a través de la creación de filiales de agencias informativas alemanas, lo que tropezará con numerosos obstáculos debido al monopolio francés en la materia, a través de su agencia Havas y su filial, la española Fabra. El consejero de la Embajada alemana, Stumm, se reúne con el propietario y redactor jefe de *La Época*, Escobar, y más tarde (en 1889) con el propio Cánovas, al solicitar este último ayuda para conseguir que su periódico contara con buenas correspondencias que proporcionaran a su diario información fidedigna sobre Alemania.

A partir de 1900, ya con Bülow como canciller del Imperio Alemán, se intenta dar un nuevo estímulo a la política de prensa internacional. Este momento coincide con el comienzo del reinado de Alfonso XIII (una vez alcanzada su mayoría de edad, el 17 de mayo de 1902) que se caracterizó por un intento de apertura hacia Europa y un deseo de lograr una mayor presencia internacional tras el desastre del 98. El viaje del rey a Alemania (1905) tras la visita del Kaiser a España (1904), tan criticado en la vecina Francia, fue buena muestra de ello. En España, los resultados empiezan a hacerse patentes a partir de 1905, a través del embajador Radowitz y ALEJANDRO BRUNS, director de la escuela de idiomas *Berlitz*. Las líneas de acción sobre la prensa se centran en diarios importantes como *El Imparcial*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid* o *La Correspondencia de España*. El diario *ABC* muestra también una importante presencia de noticias e información sobre Alemania.

La imposibilidad de enviar información a través de agencias se resuelve, en parte, a través de la mediación del director de la escuela Berlitz, Alejandro Bruns. La información es enviada a éste a su domicilio particular madrileño, en forma de artículos, noticias y despachos informativos y utilizada después por un número cada vez mayor de diarios madrileños. Además, periodistas como Alban Harmer, redactor en *La Correspondencia de España* o Frederic Matthes, amplían la esfera de influencia. Este último era corresponsal en España de la *Kölnische Zeitung* y fue designado por el gobierno alemán para potenciar esta política en el campo de la prensa madrileña. Por otra parte, a través del embajador Radowitz, Alemania enviará en junio de 1905, una importante subvención, cuyo importe se incrementará en 1907, para desarrollar una campaña de prensa en España.

El diario ABC muestra, ya incluso desde principios de siglo (y especialmente, a partir de 1905) numerosos ejemplos al respecto. Como es habitual en la línea de este diario, abundan las noticias referidas al Kaiser y a las familias reales de origen germano. Encontramos información gráfica sobre la boda del *Kronprinz* o de la muerte del Príncipe Leopoldo de Hohenzollern²³, sobre la visita del Príncipe de Baviera²⁴ o de los Archiduques de Austria²⁵ a Madrid, así como un extensísimo reportaje de la visita del Kaiser a España en marzo 1904 o la estancia de Alfonso XIII a Alemania en noviembre de 1905, apoyado con numeroso material gráfico (fundamentalmente fotografías). El número de 10 de noviembre, publica numerosas fotos del Kaiser con Alfonso XIII, de la colonia española en Berlín esperando el paso del rey y menciona además la figura de Richard Wagner²⁶. Al día siguiente, publica la biografía de Guillermo II y numerosas fotografías de su familia²⁷.

Encontramos abundante información sobre la vida cultural alemana: notas teatrales desde Bayreuth, como el programa para el verano de 1906, anunciado en octubre de 1905, estrenos de obras teatrales en Alemania, como las de Hauptmann

²³ ABC, 9 de junio de 1905

²⁴ ABC, 6 de noviembre de 1910

²⁵ ABC, 29 de enero de 1911

²⁶ ABC, 10 de noviembre de 1910

²⁷ ABC, 11 de noviembre de 1910

o de Sudermann²⁸ en la capital berlinesa. Los extensos y abundantes reportajes desde Berlín de JOSÉ JUAN CADENAS (1872-1947)²⁹ hacen referencia a la sociedad berlinesa y alemana, cubriendo la información más variada, desde la vida estudiantil, hasta la “solemnidad en el *Kleines Theater* en honor a Máximo Gorki con motivo de la 2.500 representación de su obra *Nachtsyl*” o el estreno en el *Lessing Theater* de la nueva producción de Suderman *Piedra entre Piedras*³⁰. En 1914, será el periodista JULIO CAMBA el encargado de realizar las crónicas de la capital alemana que, bajo la rúbrica “Escenas berlinesas” describirá con ironía y humor las características y la vida de la sociedad alemana, idealizando la elevada *cultura* y el singular *orden*, características propias de la nación germana³¹.

La figura del Kaiser y su relación con la cultura aparece idealizada en todos sus aspectos, llegando hasta el extremo de incluir su errónea y curiosa opinión sobre el *nuevo* invento, el *gramófono*, como válida. En “Notas Teatrales” y bajo el título de “El Kaiser y los cantantes”, se incluye esta ingenua pero autoritaria prohibición:

El emperador de Alemania ha prohibido a los artistas de teatros de la corte que canten para impresionar placas destinadas a los gramófonos, bajo pena de quedar inmediatamente cesantes. El Kaiser opina que el hecho de esforzar la voz en un gramófono es perjudicial, hasta el punto de ocasionar lesiones en las cuerdas vocales. De ellas se resiente el servicio que deben prestar los artistas en los teatros, y para evitarlo debe intervenir la autoridad³².

El amor por la música del emperador y su relación con la obra de Wagner queda también suficientemente explicitada, publicándose incluso en este diario el telegrama que el emperador alemán envía a la viuda de Wagner, Cosima, con motivo de los festivales de Bayreuth de 1906:

²⁸ ABC, 4 de octubre de 1905

²⁹ José Juan Cadenas fue, además de periodista, traductor de la obra de Wagner (v. Cap.4) y prolífico libretista.

³⁰ ABC, 13 de octubre de 1905

³¹ cfr. artículo referido al “ferrocarril por aire” o “*Hochunduntergrundbahn*” berlinés, *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1914.

³² ABC, 2 de agosto de 1906

Al comenzar los festivales de este año en Bayreuth, envío a Vd. mis más cordiales y sinceros deseos por el buen éxito del feliz curso. Hace treinta años que mi abuelo estuvo en Bayreuth³³.

Abundan también las noticias sobre avances científicos alemanes, como la frecuente la inclusión de referencias y fotografías relativas al médico y bacteriólogo Emil von Behring, uno de los creadores de la sueroterapia³⁴ o a noticias sobre sencillos inventos que dan fe del proverbial sentido práctico alemán, como el “aparato protector de agua para preservarse del calor y del humo en los incendios” utilizado por los bomberos berlineses que consiste en una especie de *ducha* conectada a la cabeza por medio de una manguera, según se observa en la fotografía publicada y que demuestra las mejoras introducidas en el servicio de incendios por “poblaciones extranjeras tan adelantadas como Berlín”³⁵.

En el *Heraldo de Madrid* se observa también el aumento progresivo de noticias relativas a Alemania, que tratan de ensalzar su primacía cultural. Así, en 1909, este diario incluye un gráfico que analiza la proporción de analfabetos por cada mil reclutas entre los países europeos más importantes, quedando a la cabeza Alemania con un 0,2 por ciento y España, en último lugar, con un 397 por ciento³⁶. En 1914 se publica, en primera página, otro gráfico titulado “Los libros en 1913” que compara la proporción de “libros y música” consumida por España y Alemania. Resultado: “Alemania gasta 10 veces más en cultura, produce 13 veces más y exporta 20 veces más de libros que nuestra España actual”³⁷.

En el diario *La Época* se observa, hacia 1910, no sólo mayor abundancia de noticias relacionadas con Alemania, sino también con la comunidad alemana madrileña. Así, el 28 de enero de 1910, este diario refiere, en un extenso y detallado artículo, la celebración del cumpleaños del Kaiser que tuvo lugar el 27 de enero de 1910 en el Colegio Alemán de Madrid³⁸. El artículo hace referencia a la perfecta organización del banquete (muestra de la “disciplina alemana”) y

³³ *ABC*, 29 de agosto de 1906

³⁴ cfr. *ABC*, 21 de agosto de 1906

³⁵ *ABC*, 29 de diciembre de 1903

³⁶ *Heraldo de Madrid*, 7 de marzo de 1909

³⁷ *Heraldo de Madrid*, 1 de enero de 1914 (subrayado original)

³⁸ *La Época*, 28 de enero de 1910

enumera a las personalidades asistentes, entre las que se encuentran numerosos socios de la Asociación Wagneriana, como el cónsul y su esposa, los señores Ahles, el decano de la comunidad, el Sr. Sauerwein o el director de la Escuela Berlitz y de uno de los dos comités de propaganda pro-germana madrileños, Alejandro Bruns. No falta la referencia wagneriana: “Entre el ruido de las conversaciones escuchábanse las notas wagnerianas de *Lohengrin* (...)”. Las palabras del embajador impresionan al cronista, que escribe bajo el seudónimo Mascarilla:

El embajador (...) hizo un resumen de la historia de Alemania en los cuarenta años de vida del Imperio, con sus progresos científicos, con su enorme desarrollo industrial, del cual es ejemplo la colonia alemana, que en todos los países, como en el nuestro, trabaja y prospera.
(...)

Los españoles que asistíamos al espectáculo nos sentíamos poseídos del mismo patriótico entusiasmo. Era aquel cuadro, imagen de un gran pueblo, sano y fuerte. Era Alemania, unida en lazos de solidaridad, ofreciendo hermosas enseñanzas a los demás pueblos.

Más adelante, el cronista refiere, de manera idealizada, cómo España relaciona directamente al Kaiser y a Alemania con motivos *wagnerianos*, glorificando los progresos culturales, científicos y políticos de la nación germana y su primacía mundial en todos estos aspectos :

(...) Las gentes aquí suelen representarse a Alemania bajo una forma plástica y aun simbólica, personificada en la figura del Kaiser vestido con el blanco uniforme de hulano, cubierto por el casco de oro de Lohengrin, erizado el mostacho y penetrante la mirada, como queriendo descubrir en el arcano del provenir el destino de su noble Patria.

Pudo creerse un día que junto a la cuna de Guillermo II, al pie de la cual velara el gran Bismarck, se forjaba la espada de Sigfrido, que había de imponer la fuerza sobre el derecho. Pero al recibir en sus manos la bandera victoriosa, ceñida con los laureles de la victoria, se vio que fue la suya bandera de guerra, sino de concordia y de paz, enseña de progreso y de cultura.

Amparados por ella, legiones de industriales, de sabios y de comerciantes se han extendido por el mundo, ganando las positivas victorias del trabajo y de la ciencia, pero llevando siempre en sus productos el lema honroso del *Made in Germany*...

...Y el cronista, como todos los demás comensales, sentía deseos de unir su voz al hermoso concierto, y cantar:

“¡Gloria a ti, oh Emperador...!”

Como informa Manuel Espadas Burgos, aún no se ha realizado un análisis detenido de la prensa española durante los años de la Primera Guerra Mundial y, en especial, la utilización de las fuentes alemanas. En cualquier caso, sí se sabe que en Madrid los servicios de propaganda estaban dirigidos por el agregado militar mayor Kalle y por el teniente de navío von Krohn. Existían dos comités de propaganda, uno dirigido por Alejandro Bruns y otro por el relojero Carlos Coppel, que editaba la publicación quincenal, de una tirada de 100.000 ejemplares, *Por la Patria y la Verdad*³⁹. Ante la pujanza y organización de la política de prensa durante la guerra, Francia creará, en diciembre de 1915, un servicio de contraespionaje en España, que sería dirigido por el agregado militar coronel Denvignes y por el subteniente Gilbert de Neufville.

Publicidad alemana en la prensa madrileña

Como muestra adicional del creciente interés madrileño por la nación alemana, observamos de manera creciente a partir de 1906, un claro aumento de anuncios publicitarios de productos alemanes que, en 1914, *invaden* ya la prensa madrileña: desde las bombillas WOTAN (“lámpara trefilada irrompible”) hasta la bebida de malta KNEIPP (“por sólo 1 céntimo la taza”), pasando por las cámaras fotográficas KLAPP, de la marca Ernemann (“los reyes del mundo fotográfico”), los relojes COPPEL (propiedad del mencionado Sr. Coppel, editor de la revista *Por la Patria y la Verdad*), el extracto de carne LIEBIG, los gemelos de prismas E. KRAUSS, las bicicletas DÜRKOPP, las máquinas de coser SINGER, la fábrica de objetos de metal de Bernforf, ARTHUR KRUPP, la máquina de calcular BRUNSVIGA o incluso objetos de tocador, que hasta ahora provenían casi exclusivamente de Francia, como los perfumes y “polvos grazosos” de la casa L. LEICHNER DE BERLÍN. También se anuncian numerosos criaderos de perros: RICHTER & CIA. EISENBERG, que realiza “envíos de ejemplares de nobles perros de pura raza” desde Alemania; el criadero “sportivo” PAUL KÖHLER de

³⁹ Cfr. Espadas Burgos, Manuel: “De la época bismarckiana a la Gran Guerra” en Bernecker, W.: *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Verwuert Verlag, Frankfurt a. M., 1992; pp.63-89.

La Wartburg, “perros de raza de todas clases” o el llamado DIANA, WIDEBURG & Cia., procedente de EISENBERG (“la más antigua casa del ramo en la ciudad, proveedores de S.M. el Rey de España, de muchas otras Cortes y de Príncipes”). Encontramos asimismo el anuncio de la “pianola-piano”, con agencias en Madrid y en Barcelona, cuya publicidad se centra en la figura de Wagner y de Liszt y reza: “Queréis vosotros mismos, aunque en música seáis completamente profanos, ejecutar las obras de estos dos grandes genios musicales, con la fiel interpretación de su concepción musical? Pues adquirid un PIANOLA-PIANO”⁴⁰.

5.2.2. Política cultural

Al mismo tiempo que se intensifica la influencia alemana a través de la prensa en España, es a partir de 1906, cuando se constata un creciente interés del gobierno alemán por el desarrollo de una “política cultural exterior”⁴¹ que se centrará en dos aspectos: la adecuada representación en el extranjero de la *ciencia alemana* y el fomento de la *formación escolar* alemana fuera de las fronteras nacionales.

El historiador alemán Karl Lamprecht (1856-1915), especialista en relaciones culturales, definía en 1912 la intensificación de las relaciones internacionales científicas por medio de un “equipo de espíritus selectos” como el medio ideal para conformar una política cultural exterior para ganarse “las simpatías internacionales y llegar a un entendimiento mutuo”⁴². Aumentaron así las misiones científicas alemanas a España, como la realizada a las islas Canarias en 1914⁴³. La ciencia alemana gozaba de gran prestigio en España en aquel momento, aunque durante la Primera Guerra Mundial y, muy especialmente, al finalizar ésta,

⁴⁰ *La Esfera*, n° 21, junio 1914. El resto de los anuncios citados se encuentran diseminados en la práctica totalidad de la prensa del período cronológico mencionado, principalmente en diarios como *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *La Época* y en revistas como *La Esfera* y *Blanco y Negro*.

⁴¹ Pöppinghaus, Wolfgang: “Relaciones culturales germano-españolas” en Bernecker, W.(ed.): *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Vervuert Verlag, Frankfurt a. M., 1992; pp. 89-119.

⁴² Cit. de Pöppinghaus, W.: “Relaciones culturales germano-españolas” en Bernecker, W.: *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt a. M., 1992; 89-119.

⁴³ Nos referimos a la comisión de científicos enviada a las Islas Canarias en abril de 1914 y dirigida por los profesores Rauschelbach y Barón de Prakh (cfr. Espadas Burgos, Manuel: op.cit; p. 69)

los científicos alemanes perdieron todo crédito moral por considerarse sus innovaciones bélicas alemanas las causantes de la guerra.

Fundación del Colegio Alemán de Madrid

Con relación al segundo aspecto de la política cultural exterior germana, esto es, el fomento de la formación escolar alemana como medio para proyectar la cultura alemana sobre la sociedad española, la creación del *Colegio Alemán de Madrid*, en 1896, será de vital importancia. Ya en 1879, se había fundado en Madrid, a través del pastor protestante FLIEDNER, un primer colegio alemán sito en la calle Almudena nº3, en un antiguo palacio de la princesa de Éboli. Aunque la *Fliedner-Schule*, que funcionaría hasta 1896, no podía aún considerarse como un colegio alemán *oficial*, como se entiende hoy en día, este colegio era apoyado económicamente por el gobierno del Kaiser y gozaba de consideración en la capital madrileña.

En otoño de 1896 se funda un nuevo colegio alemán. El proyecto de creación de esta escuela es ya anunciado en el diario alemán *Frankfurter Zeitung* el 21 de marzo⁴⁴. Este periódico informa sobre la fundación de una escuela alemana laica en el *lejano* Madrid, bajo los auspicios del embajador Radowitz y del cónsul Jecklin, en la que se encuentran setenta niños inscritos. La colonia alemana había ido en aumento desde los años ochenta, por lo que el diario califica la fundación del colegio alemán como una *necesidad*:

Bei dem bedeutenden Zuwachs, den die hiesigen deutsche Kolonie in den letzten Jahren erfahren hat, entspricht die Gründung einer deutschen Schule einem lebhaft gefühlten Bedürfnis⁴⁵.

Aunque, de los setenta niños mencionados, sólo la mitad estaba en edad escolar, se añadían a esta cifra cerca de cuarenta niños de la colonia austriaca y

⁴⁴ *Frankfurter Zeitung*, 21 de marzo de 1896. Citado de: Engel, Ulrich: “Zur Geschichte der Deutschen Schule Madrid” en *Deutsche Schule Colegio Alemán Madrid 1896-1996*. Madrid, Asociación del Colegio Alemán de Madrid, 1998; p.50.

⁴⁵ [Traducción: “Con este importante aumento que ha experimentado la colonia alemana en los últimos años, la fundación de un colegio alemán corresponde a una perceptible e indudable necesidad”. Engel, Ulrich: *íbidem*.

suiza. A diferencia del colegio alemán de Barcelona, fundado en 1894, del que era responsable la iglesia evangélica alemana, el colegio alemán madrileño no tenía carácter religioso y contaba entre sus alumnos con protestantes, católicos, judíos y aconfesionales.

La escuela alemana se encontraba junto a las Cortes, en la Carrera de San Jerónimo nº 53, esquina con la calle Floridablanca, es decir, muy cerca del edificio que sería sede, a partir de 1911, de la Asociación Wagneriana de Madrid (ver Lám. 78). En el segundo piso del mismo edificio del colegio, residía Sagasta, entonces presidente del Consejo de Ministros, que visitaba frecuentemente la escuela, razón por la cual el colegio se beneficiaba de una fuerte vigilancia policial.

El colegio era mixto y se admitían no sólo a niños germanoparlantes sino también a españoles que quisieran educarse en el sistema alemán.

Además de servir a la colonia alemana, la escuela se gestiona como un *colegio de influencia* o *Einflusschule*, sujeto a objetivos culturales, económicos y políticos. Si bien al principio, la política cultural germana no estaba aún muy desarrollada, el año 1906 marca un punto de inflexión en este sentido. El fracaso diplomático de la Conferencia de Algeciras (16 de enero a 17 de marzo de 1906) pone de manifiesto el grado de autoaislamiento al que había llegado el Imperio Alemán en Europa. Este hecho, unido a la expansión de la economía alemana en los mercados mundiales, tuvo como consecuencia la decisión del gobierno alemán de fomentar una política cultural exterior pangermánica que abriera caminos en pro del imperialismo económico alemán. Así, a partir de 1906, al mismo tiempo que se da un nuevo impulso a la campaña de prensa en Madrid, el gobierno alemán decide fomentar a conciencia el colegio madrileño, aumentando considerablemente la subvención económica. Gracias a estas subvenciones, el número de alumnos se eleva de tal forma que, en 1909 el colegio se ve obligado a construir un edificio propio en la calle Zurbarán nº9, esquina a la calle Fortuny. El 27 de enero de ese año, día en el que se celebra el 50º cumpleaños del Kaiser Guillermo II, se coloca la primera piedra, hecho que recoge la prensa madrileña del momento. Según *El Liberal*, “(...)pronunció un discurso el director del Colegio

alemán, Sr. Fromme, enalteciendo el patriotismo germano y agradeciendo a España por su cariño y sus simpatías por la colonia”⁴⁶.

El colegio fue ganando cada vez mayor prestigio en Madrid. Era considerado como un colegio moderno y didácticamente eficaz y el número de alumnos españoles crecía de año en año. Éstos se componían principalmente de la élite social: hijos de ministros, diputados y funcionarios y oficiales de alto rango. Encontramos incluso en la lista de padres de alumnos del colegio, a personajes relevantes que se caracterizarán más adelante por su antigermanofilia política, como el conde de Romanones, que será presidente de gobierno de 1912 a 1913 y de 1915 a 1917 o Niceto Alcalá Zamora, que será presidente de la Segunda República durante el período 1931-1936. Este hecho revela ya la paradójica amalgama entre *germanofilia cultural* y *germanofobia política*, que será característica dominante de numerosos y destacados políticos, artistas e intelectuales madrileños a partir de 1914.

Como muestran los testimonios de numerosos ex alumnos, la mayoría de los madrileños acudían al colegio atraídos por el prestigio de la pedagogía alemana, que conjugaba el estudio científico más avanzado (para el que contaba con modernos laboratorios de Física y Química) con el humanístico (dando en este aspecto especial importancia a las lenguas modernas y a la música). Otros padres enviaban a sus hijos al colegio alemán movidos por su admiración por la proverbial organización y disciplina alemanas.

La Primera Guerra Mundial modificará sin embargo la imagen que en Madrid se tenía de Alemania y destruirá la simpatía hacia el Imperio conseguidas en gran parte a través de la cultura. Este hecho, unido a la escasez de medios provenientes de Alemania, provocará deficiencias en las tareas pedagógicas que no se solucionarán hasta 1920, gracias al cambio de rumbo de la política exterior de la República de Weimar.

Así pues, la vinculación de la política cultural alemana llevada a cabo en Madrid desde 1900 a 1914, incidió de manera clara en la recepción de Wagner en la capital. Sabemos además, gracias a las declaraciones de Gregorio Marañón en

⁴⁶ *El Liberal*, 28 de enero de 1909

una entrevista publicada en el diario *Pueblo* en 1958⁴⁷, que el gobierno alemán, a través del embajador Max von Ratibor, estuvo directamente vinculado a la *Asociación Wagneriana de Madrid* que, como veremos más adelante, se creará el 5 de febrero de 1911. El doctor Marañón afirma en este artículo que el escultor Julio Antonio “es llamado por el príncipe de Ratibor, embajador alemán en España, para encargarle una estatua monumental de Wagner”⁴⁸. Podemos suponer que tal encargo, hecho en realidad por la propia Wagneriana, se traduciría en una subvención económica, como correspondería a la política cultural alemana que se realizaba en aquel momento en la capital madrileña.

5.3. Wagner en la narrativa española

A continuación realizamos un primer y breve acercamiento a la presencia de Wagner en la narrativa española, centrándonos en tres autores destacados - Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas *Clarín*- que consideramos *clave* por su relevancia social y literaria en todo el área nacional y que, aun sin haber nacido o fijado todos su residencia en Madrid (como el valenciano Blasco Ibáñez o el santanderino *Clarín*), gozaron de una enorme popularidad en la misma, contribuyendo con sus referencias wagnerianas al asentamiento del compositor en la capital. Incluimos también a dos autores de menor relevancia pero muy leídos en Madrid: RAFAEL PAMPLONA ESCUDERO y JOSÉ DE HEVIA VICENTE, como ejemplo de la importancia que Wagner pudo tener dentro del género narrativo español en su conjunto.

5.3.1. Vicente Blasco Ibáñez

Blasco Ibáñez constituye sin duda uno de los casos más interesantes como receptor de la obra de Richard Wagner, dada la repercusión que su obra y su persona tuvo en la sociedad española durante el período cronológico analizado en el presente estudio. Al igual que Pérez Galdós, Blasco poseía conocimientos musicales y mostró siempre su admiración no sólo por Beethoven, sino también (y

⁴⁷ *Pueblo*, 20 de febrero de 1958

⁴⁸ *Pueblo*, íbid.; p. 13

sobre todo) por Wagner. Conocía muy bien sus composiciones musicales y se interesó por sus escritos teóricos y de crítica musical.

Prueba de ello fue su actividad traductora, al trasladar numerosas e importantes publicaciones wagnerianas al castellano (de la versión francesa), contenidas en un volumen bajo el título *Novelas y pensamientos*⁴⁹. Esta obra contiene las dos breves novelas escritas por Wagner en 1840 –*Una visita a Beethoven* y *El final de un artista en París*– y una serie de 31 escritos, agrupados bajo el título de “Pensamientos” y subdivididos en cinco epígrafes: “La música”, “Los músicos” (que incluye escritos de Wagner sobre Palestrina, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y Berlioz), “Los filósofos” (que reflejan la opinión de Wagner sobre Platón, Kant y Schopenhauer), “Los poetas” (que tratan sobre Homero, Esquilo, Dante, Calderón, Shakespeare, Goethe y Schiller) y “Wagner comentado por sí mismo” (que resume la concepción de Wagner sobre su propia obra operística, a través de ocho escritos: “Rienzi”, “El Holandés errante”, “Tannhauser”, “Lohengrin”, “El anillo del Nibelungo”, “Tristán e Iseo”, “Los maestros cantores de Nuremberg” y “Parsifal”).

Ya en el prólogo del citado volumen, el propio Blasco Ibáñez nos hace ver no sólo su admiración por Wagner sino, además, su profunda *afinidad* con el compositor alemán. En primer lugar, Blasco se identifica con Wagner por su polifacetismo y su activismo político y define a Wagner como “el músico revolucionario” que, “cuando quería ser *hombre de acción* lo era con una audacia y un desprecio a la vida que sólo pueden reunirse en esos seres desequilibrados hasta la sublimidad a quienes se da el título de genios”⁵⁰. En 1918, Blasco Ibáñez escribirá: “Yo soy un hombre de acción, que he hecho en mi vida algo más que libros (...)”⁵¹. Blasco admira además en Wagner su “inmensa cultura” y sus dotes de escritor, periodista, filósofo y, sobre todo, de poeta: su “cualidad de poeta unida a la de músico” fue, según Blasco, la que lo colocó “por encima de todos los compositores que venían cultivando la música dramática”.

⁴⁹ Wagner, Richard: *Novelas y pensamientos (músicos, filósofos y poetas)*. Traducción y prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia, Sempere, s.f. (1901?).

⁵⁰ Wagner, Richard: op.cit.; pp.15-16.

⁵¹ Cit. de García Alonso, Rafael. Prólogo a la obra citada; p. 10.

El escritor valenciano conoció la música de Wagner en su juventud y la pasión por su obra le acompañó durante toda su vida. Así, trató de divulgar su obra no sólo a través de la literatura, conferencias y discursos dirigidos a una capa social instruida, sino incluso a través del diario del que él mismo era director, *El Pueblo*, dirigido a los trabajadores, tratando “por todos los medios de elevar el conocimiento y la capacidad intelectual de sus lectores”⁵².

La presencia de Wagner y del elemento germano se manifiesta a lo largo de toda la obra de Blasco Ibáñez. Dos obras nos parecen de especial importancia dentro del marco cronológico del presente estudio. En primer lugar, la novela que inaugura el siglo XX, *Entre naranjos*, publicada en 1900, que cosechó gran éxito en toda España y especialmente en Madrid, contribuyendo a la popularización y asentamiento de la obra wagneriana en la capital. En segundo lugar, la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, escrita en París en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, que producirá el efecto contrario a la escrita catorce años antes. Si bien Blasco no hace aquí un uso continuado del motivo wagneriano, la repercusión internacional que obtendrá la novela, dañará gravemente, dado su polémico y decidido carácter político y propagandístico en contra de la nación alemana y en pro de los aliados, la imagen no sólo política, sino también cultural de los países germánicos en toda Europa. Como analizaremos en el capítulo 9 del presente estudio, la pertenencia de los intelectuales españoles a uno de los dos bandos en conflicto durante la Primera Guerra Mundial y su apasionada actuación, a través de escritos y manifiestos, a favor (en su mayoría) del bando aliado y en contra de la causa germánica, deterioraron profundamente la imagen cultural alemana en su totalidad e incidieron en el desinterés de la obra de Wagner en la capital española a partir de 1914.

La popularidad de estas dos novelas dentro y fuera de España queda reflejada en las numerosas adaptaciones dramáticas y cinematográficas de las que fueron objeto a principios de siglo XX. *Entre naranjos* fue llevada al cine ya en 1914, de la mano del productor y director Alberto Marro. En 1926, Hollywood lanzará la obra blasquiiana a la fama por su adaptación americana (titulada *The*

⁵² Smith, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez*. Londres, Grant & Cutler, 1976; p.41

Torrent) de la novela española gracias, sobre todo, a los papeles protagonistas: Greta Garbo (en el papel de *Leonora*) y el español instalado en Hollywood, Antonio Moreno (en el papel de *Rafael*). La filmografía blasquiana cuenta también con adaptaciones norteamericanas de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, entre las que destacan la realizada en 1921, titulada *The Four Horsemen of the Apocalypse* y protagonizada por Rodolfo Valentino y Alice Terry⁵³.

5.3.1.1. *Entre naranjos* (1900)

Ya el beethoveniano nombre de la protagonista de *Entre naranjos* alude a la música: Leonora. Además, Leonora es cantante de ópera y su especialidad son los papeles wagnerianos. La novela narra el amor imposible entre Leonora y Rafael, a través del viaje interior de cada uno de ellos. La bella cantante Leonora, símbolo de *libertad*, es una cultivada mujer de mundo que, tras triunfar en teatros de ópera internacionales, decide recogerse por un tiempo en su pueblo natal valenciano (Alcira) donde conoce a Rafael, símbolo del *deber*. Siguiendo los consejos de su madre, Rafael conseguirá seguir la carrera política del padre y ser elegido joven diputado, lo que le hará ganarse la admiración del pueblo entero. Sin embargo, el encuentro con Leonora provocará en Rafael una profunda inseguridad y una dura lucha interior, que le hará batirse continuamente entre un hipócrita *deber* social, que él mismo simboliza, y una sincera *pasión prohibida* que siente por una mujer proscrita por la mediocridad pueblerina, que ha recorrido el mundo y le habla de la música de Wagner. Tras realizar un acto heroico, salvando a Leonora y su criada, recluidas en una casa en medio del campo, de la riada que amenazaba arrasar toda la zona, la actitud de Leonora, hasta entonces distante e indiferente, comienza a tomar otro rumbo. Y este primer acercamiento tiene lugar a través de la referencia wagneriana:

-Lo que usted ha hecho -decía la artista- merece honda gratitud. Es un arranque caballeresco, digno de otros tiempos. Lohengrin llegando en su barquilla para salvar a Elsa. Sólo falta el cisne...⁵⁴

⁵³ En 1962 se producirá también en USA, otra adaptación de esta novela, también titulada *The Four Horsemen of the Apocalypse*, protagonizada por Glenn Ford e Ingrid Thulin. Cfr. Smith, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez*. Londres, Grant & Cutler, 1976; pp. 39-40

⁵⁴ Ibáñez, Blasco: *Entre naranjos*. Madrid, Cátedra, 1997; p. 189

La pasión creciente que Rafael siente por Leonora se hace patente a través de la música de Wagner, cuando él escucha a ésta interpretar, con ayuda del piano, la *Cabalgata de las Walkyrias*:

Su alma pasional y tumultuosa parecía desmayarse, enervada por el perfume de los naranjos. (...) y golpeando el piano con la sublime furia de la cabalgada de las valquirias, lanzaba el *¡hojotoho!* de Brunilda, el grito de guerra impetuoso y salvaje de la hija de Wotan; relincho armónico con el cual había puesto de pie a muchos públicos, y que en aquella soledad estremecía a Rafael, haciéndole admirar a su amiga como una divinidad extraña, cual una diosa rubia de ojos verdes, acostumbrada a cabalgar sobre los hielos, entre los torbellinos del huracán, y que en el país del sol se resignaba a ser mujer⁵⁵.

El entorno de Leonora, tanto su criada italiana, como sus enseres y objetos personales, evocan el atractivo *glamour* de la artista que embauca a Rafael. Entre estos objetos, se encuentran sus fotos, realizadas en los teatros de ópera más importantes del mundo y en las que Leonora, devota del compositor alemán, aparece interpretando papeles wagnerianos:

La Elisabeta pálida y mística del *Tannhäuser* había sido retratada en Milán; la Elsa ideal y romántica de *Lohengrin* era de Munich, una Eva cándida y burguesa de *Los Maestros Cantores*, fotografiada en Viena, y una Brunilda soberbia, arrogante, de mirada hostil y centelleadora, que llevaba al pie el sello de San Petersburgo.(...) Las fotografías representaban siempre los mismos personajes, las heroínas de Wagner. Leonora, adoradora rabiosa del genio alemán, hablando de él con íntima confianza, como si le hubiera conocido, no quería cantar otras óperas que las suyas (...)⁵⁶

Azorín publica, en 1952, un artículo que, bajo el título de “Wagnerismo”, y acompañado de un retrato del compositor, ocupa la portada del diario *ABC*⁵⁷. El artículo es significativo porque en él se hace patente la importancia que la figura de Wagner tuvo en los intelectuales noventayochistas, incluso en aquellos que, como él, no muestran ninguna huella importante wagneriana en su obra literaria ni poseían conocimientos profundos sobre la obra del compositor alemán. En el

⁵⁵ Ibáñez, Blasco: op.cit.; pp. 201-202

⁵⁶ Ibáñez, Blasco: op.cit.; p.203

⁵⁷ *ABC*, 5 de abril de 1952.

citado artículo, *Azorín* hace referencia a la importancia que había tenido el wagnerismo en España, citando la creación de la Asociación Wagneriana de Madrid y la “larga y empeñada” contienda acaecida en la capital entre wagneristas y antiwagneristas, superada en su momento presente: “El antiwagnerismo ya no existe; el wagnerismo, con las nuevas músicas, ha pasado a ocupar el lugar que le corresponde”. *Azorín* hace referencia a la novela de Blasco Ibáñez *Entre naranjos* y define el carácter tremendamente romántico de la novela:

Jamás se habrá hecho tan fervorosa exaltación de Wagner -y su discípulo Hans Kaller- como en esa novela: exaltación de Wagner en los espléndidos naranjales de Alcira. El wagnerismo toma en este caso -sépalos o no Blasco Ibáñez- el de una manifestación romántica, ultrarromántica, que tanto ha exasperado a Nietzsche⁵⁸.

El mencionado personaje Hans Keller (que no “Kaller”, como escribe *Azorín*), no fue discípulo *real* de Wagner (como podría desprenderse de la cita), sino discípulo *imaginario* de Blasco Ibáñez. Famoso director de orquesta, había seducido en el pasado a Leonora por el mero hecho de haber sido discípulo de Wagner y haberlo conocido personalmente. Leonora cuenta a Rafael cómo Keller le había hecho ver que la música era algo más que un medio para deleitar al público, la música era una *religión*, y el conocimiento lo vivió como una *revelación* que le había cambiado la vida, sintiendo, por vez primera, después de tantos años de pecado, como el personaje de *Kundry* en *Parsifal*, la necesidad de salvarse a través de la humillación y el sacrificio:

La música no era un medio para deleitar a las muchedumbres (...); era una religión, la misteriosa fuerza que relaciona el infinito interior con la inmensidad que nos rodea. (...) La adoración al gran muerto la convertía en una mujer nueva. Adoraba a Keller como un reflejo perdido de aquel astro apagado para siempre; sentía la necesidad de humillarse, la dulzura del sacrificio, como el devoto que se prosterna ante el sacerdote, no viendo en él al hombre, sino al elegido de la Divinidad.⁵⁹

Rafael se contagia de la pasión contundente con la que vive Leonora la música de Wagner. Con una técnica modernista, Blasco narra el encuentro erótico-

⁵⁸ ABC, *íbid.*

pasional que, bajo el impulso de Wagner, une finalmente a los dos amantes en medio del primaveral naranjal valenciano, inundado por el aroma de azahar. Música y naturaleza se funden (aquí el carácter que *Azorín* denomina “ultrarromántico” y que tanto recuerda al *Werther* goethiano) y actúan como una fuerza sobrenatural que transforma a Leonora y Rafael en *Siegmund* y *Sieglinde* en el segundo acto de *La Walkyria*, arrastrándoles hasta el delirio amoroso durante su única noche de amor. En medio de este éxtasis, Leonora se siente “morir” y la pareja se convierte “en uno”. A través de un panteísmo modernista, Rafael expresa así su enajenación:

Los dos en uno (...) unidos para siempre; mirándose en los ojos como en un espejo; repitiendo sus nombres con la entonación de la estrofa; morir así, si era preciso, para librarse de la murmuración de la gente. ¿Qué les importaba a ellos el mundo y sus opiniones?⁶⁰

La analogía con la segunda escena del segundo acto de *Tristan und Isolde* es evidente. En medio del delirio extático, en su única noche de amor, Tristán e Isolda desean la muerte para poder en ella, unidos para siempre, seguir amándose eternamente:

So stürben wir
um ungetrennt -
ewig einig,
ohne End -
ohn' Erwachen -
ohn' Erbangen -
namenlos
in Lieb' unfangen
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!
(...)
Ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
ewig endlos,
ein-bewusst:
heiss erglühter Brust

⁵⁹ Ibáñez, Blasco: op.cit.; p. 241

⁶⁰ Ibáñez, Blasco: op.cit.; pp.281-282

höchste Liebeslust!⁶¹

La repercusión de la obra fue grande en toda España y particularmente en Madrid. Como refiere diario *El Heraldo de Madrid*, el éxito de *Entre naranjos* fue celebrado en la capital con una gran fiesta, celebrada el 8 de diciembre de 1900 en el teatro de los Jardines del Retiro. El decorado del teatro fue encargado a Sorolla y al wagnerófilo Juan Antonio Benlliure; el maestro Serrano se encargó de la dirección de la parte musical y al acto fue invitada, por sus vínculos intelectuales con Valencia, la ya entonces eminente Emilia Pardo Bazán. Y como la fiesta no debía ser política, “ilustres valencianos” como Alberto Aguilera, se prestaron “entusiasmados”⁶² a tomar parte en los trabajos organizadores.

Como analiza Aida E. Trau en su estudio *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*⁶³, la presencia de Wagner en *Entre naranjos* puede prestarse a otro tipo de análisis que contemplen aspectos sociales y políticos en analogía con la célebre interpretación de Bernard Shaw sobre *El anillo de los Nibelungos*. En *The Perfect Wagnerite* (1898)⁶⁴, Shaw analiza la obra wagneriana en relación con la evolución social y política del momento. Para él, la Tetralogía representa una indagación política y social de los conflictos de la época en que Wagner vivió, cuyo resultado es la condena del sistema capitalista. Los *nibelungos* representan para él las maltratadas clases trabajadoras; el *enano Alberich*, industrial capitalista del siglo XIX; los *gigantes*, hábiles artesanos; *Wotan* y los dioses del Walhalla, las clases privilegiadas que gobernaban la sociedad. Siguiendo las teorías de Shaw, Aida E. Trau realiza una interesante interpretación de la novela de Blasco Ibáñez según la cual, *Entre naranjos* condensa los paralelos marxistas de *El anillo de los*

⁶¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. Libreto completo. Edición de Wilhelm Zentner .Stuttgart, Reclam, 1984; pp. 45-46. [Traducción: “¡Muriéramos así/ para, no separados/ eternamente unidos/ sin fin/ sin despertar/ sin temor/ sin nombre/ abrazados amorosamente/ enteramente dados a nosotros mismos,/ vivir sólo para el Amor!” (...) “Sin nombrar,/ sin separar,/ nuevo reconocer,/ nuevo arder;/ sin fin eternamente.../ ¡Eternamente!/ ¡Sin fin!/ sin fin eternamente.../Uni-conscientes, /eternamente uni-conscientes:/ Sin fin, eternamente;/ ¡el pecho ardientemente abrasado,/ sin fin,/ eternamente,/ supremo gozo de Amor!” Trad. de Ángel Fdo. Mayo. Programa de mano TR, Madrid, 2000.]

⁶² *Heraldo de Madrid*, 2 de diciembre de 1900

⁶³ Trau, Aída E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*. Potomac, Maryland; Scripta Humanistica, 1994.

Nibelungos a través de sus personajes y de sus motivos conductores (que imitan los *leitmotive* wagnerianos). Así, el río Júcar representa, como fuente de riqueza y destrucción, el Rhin de la Tetralogía; la dinastía de la familia Brull encarna el *leitmotiv* de *Alberich*; el Walhalla, con Wotan y sus dioses queda reflejado en Madrid, con la tribuna del Congreso y sus diputados y con los duques, condes y marqueses.

Como es sabido, Wagner tomó activamente parte, junto con Roeckel y Bakunin (quien sería más tarde apóstol del anarquismo revolucionario) en la Revolución de Dresde de 1849, poniéndose al lado de la clase humilde y, una vez fue sofocada la insurrección, quedó arruinado, tanto económica como socialmente y tuvo que escapar a Suiza, durando su exilio 12 años. Blasco Ibáñez fue también conocido por su activismo político y su apoyo a las clases desfavorecidas. Tras la organización en 1890 de una manifestación contra la subida al poder de Antonio Cánovas del Castillo, jefe del partido conservador, Blasco se ve obligado a huir a París.

Tras la publicación de *Entre naranjos*, la figura de Wagner seguirá presente en la obra de Blasco Ibáñez. Así, en 1905 publicará *La horda*, que evoca la figura del compositor como “la más sublime de las exaltaciones artísticas”⁶⁵. En 1909 realizará una gira triunfal como conferenciante por Hispanoamérica y, al igual que ocurriera con el escenógrafo wagneriano Amalio Fernández en septiembre de 1905, Blasco es muy bien recibido en La Habana, donde pronunciará discursos sobre multitud de aspectos, sin olvidar la figura de Wagner.

5.3.1.2. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1914)

En 1914, convertido ya en aliadófilo convencido y antigermanófilo implacable, Blasco Ibáñez escribe en París, “cuando los alemanes estaban a unas docenas de kilómetros de la capital”⁶⁶, una novela de carácter propagandístico, en la que se narran los horrores de la Primera Guerra Mundial, a través de dos

⁶⁴ Shaw, Bernard: *The perfect Wagnerite: Commentary on the Niblung's Ring*. Londres, Constable and Company, 1913.

⁶⁵ Ibáñez, Blasco: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969; p. 1430.

⁶⁶ Ibáñez, Blasco: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid, Alianza Editorial, 1998; p. 9

familias que pertenecen cada una a uno de los bandos en conflicto: los Desnoyers, que simbolizan al pueblo francés y los Hartrott, que representan al Imperio Alemán.

El carácter panfletario de la novela, publicada en 1916, es referido por el propio Blasco en su introducción titulada “Al lector”, en la que se define como decido defensor de la causa aliada y explica cómo la obra fue directamente encargada por Poincaré, entonces presidente de la República Francesa, quien le instó a ir al frente como novelista para así escribir un libro que tomara partido por Francia: “Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa”⁶⁷. Así fue, y la novela pro-aliados que escribiera Blasco daría la vuelta al mundo, siendo traducida a numerosos idiomas.

La novela de Blasco presenta una imagen dantesca del imperio germánico y los alemanes aparecen no sólo como causantes de la guerra sino como un pueblo primitivo e inculto, arrogante, cruel, bárbaro y salvaje. La definición blasquiana del espíritu alemán queda fundamentalmente plasmada a través del Tchernoff, ruso culto, solitario y bohemio, para el que el Imperio Alemán simboliza “la glorificación de la fuerza, la santificación del éxito, el triunfo del materialismo, el respeto al hecho consumado, la mofa de los más nobles sentimientos” siendo el pensamiento germano “una filosofía de bandidos que pretendía ser la última palabra del progreso y no era más que la vuelta al despotismo, la violencia, la barbarie de las épocas más primitivas de la Historia”⁶⁸.

Blasco hace también referencia al antagonismo entre la salvaje *Kultur* germana frente a la civilizada *culture* francesa. En palabras de Tchernoff,

(...) Existe la *Kultur* que los germanos quieren imponernos y que resulta lo más opuesto a la civilización. La civilización es el afinamiento del espíritu, el respeto al semejante, la tolerancia de la opinión ajena, la suavidad de las costumbres. La *Kultur* es la acción de un Estado que organiza y asimila individuos y colectividades para que la sirvan en su misión. Y esta misión consiste principalmente en colocarse por encima de los otros Estados, aplastándolos con su grandeza, o lo que es lo mismo, orgullo, ferocidad, violencia⁶⁹.

⁶⁷ Ibáñez, Blasco: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid, Alianza Editorial, 1998; p. 8.

⁶⁸ Ibáñez, Blasco: op.cit. pp. 392-393.

El doctor von Hartrott, relacionado por parentesco con la familia Desnoyers, simboliza el mundo académico alemán y es presentado por Blasco Ibáñez como un arrogante y esperpéntico *sabio* que, con una simpleza abrumadora, describe al pueblo alemán como una raza superior que debe dominar el mundo, glorificando el militarismo salvaje:

Nosotros no tenemos amigos. Todos nos miran con recelo, como a seres peligrosos, porque somos los más inteligentes, los más activos, y resultamos superiores a los demás... Pero ya que no nos aman, que nos teman. (...) La *Kultur* sublimiza lo demoníaco que llevamos en nosotros, y está por encima de la moral, la razón y la ciencia. Nosotros impondremos la *Kultur* a cañonazos⁷⁰.

Sin embargo, el personaje de Wagner parece *salvarse* de esta imagen grotesca pues, en palabras de Tchernoff, “es el último romántico, cierra una época y pertenece al pasado” y, como Goethe, Schiller o Beethoven, fue un genio que el pueblo alemán produjo “en su época de dolor, cuando aún no había nacido el orgullo pangermanista (...)”⁷¹. En un arranque nostálgico, este mismo personaje hace referencia a Bakunin, figura clave en el levantamiento de 1849 en Dresden y su relación con Wagner (amigo de éste durante su estancia en esta ciudad) y con la música germana, por la que profesaba profunda admiración:

El ruso, por una asociación de ideas, evocaba la imagen de su compatriota Miguel Bakunin, otro revolucionario, el padre del anarquismo, llorando de emoción en un concierto luego de oír la sinfonía con coros de Beethoven, dirigida por un joven amigo suyo que se llamaba Ricardo Wagner. “Cuando venga nuestra revolución - gritaba estrechando la mano del maestro- y perezca lo existente, habrá que salvar esto a toda costa”⁷².

Así pues, Blasco Ibáñez, encarnizado defensor de la causa aliada, arremete en su obra no sólo contra la política del Imperio Alemán, sino también contra la nación y la cultura alemana en general, de manera que, aunque como profundo admirador de la música alemana y en particular de la obra de Wagner, intente *proteger* a éste de la negativa imagen que otorga a la sociedad germana, lo cierto

⁶⁹ Ibáñez, Blasco: op.cit. p. 163

⁷⁰ Ibáñez, Blasco: op.cit. p. 131

⁷¹ Ibáñez, Blasco: op.cit. p.157

es que, la enorme difusión de esta novela en España repercutirá de manera muy negativa en la recepción wagneriana en la capital.

Tras la Primera Guerra Mundial, Blasco seguirá mostrándose, al igual que muchos otros intelectuales españoles, contrario a la política germana pero amante y receptor de la cultura *clásica* alemana, en la que encuadraba la obra del compositor alemán, utilizando motivos wagnerianos en sus novelas. Así, en *El papa del mar* (1925), el *alter ego* del autor y protagonista de la obra, el poeta Claudio Borja, se identificará con *Tannhäuser*, “el eterno descontento”, que suspira por lo que no tiene y lo olvida cuando lo consigue⁷³. En *Mare Nostrum* (1927), la protagonista, al igual que la cuñada de Wotan en *Das Rheingold*, llevará por nombre Freya, y en la obra hará Blasco uso de motivos wagnerianos⁷⁴.

5.3.2. Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas *Clarín*

Es sabida la triple inclinación artística de Galdós hacia la literatura, la pintura y la música y, en este último aspecto, su afición por la teoría y la práctica musical, su regular asistencia a óperas y conciertos en la capital y su actividad como crítico musical. José Pérez Vidal, en su libro *Galdós, crítico musical*⁷⁵ hace referencia a su “biblioteca musical”, en la que se encontraban abundantes ejemplos de su afición por la música y, en especial, por la obra de Wagner. Pérez Vidal destaca numerosas obras de Mozart, Beethoven y Wagner, entre las partituras musicales; libros de crítica e historia musical; conferencias sobre temas wagnerianos, como las que diera Félix Borrell en el Ateneo de Madrid (*La Walkyria*, 1899; *Siegfried*, 1901); la traducción de Peña y Goñi del *Rienzi* de Wagner (1875), la obra de Chamberlain traducida por Joaquín Pena al catalán: *El Drama Wagneriá* (1912); el *Parsifal* de Domenech Espanyol (de 1902); *El Caso Wagner* de Nietzsche, traducido por Pedro González Blanco o la traducción del catalán por Geroni Zanné y Antoni Ribera de *Götterdämmerung*, publicada en

⁷² Ibáñez, Blasco: op.cit. p. 164

⁷³ Ibáñez, Blasco: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969; cfr. p. 893.

⁷⁴ Ibáñez, Blasco: cfr. op.cit. p. 1036. Blasco hace aquí referencia al gobierno de Madrid: “Estos mercaderes sólo interrumpían sus críticas para oír con religioso silencio la música de Wagner (...)”

⁷⁵ Pérez Vidal, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Biblioteca Atlántica, 1956; pp.208-211

1901. Pérez Vidal nos da cuenta además, como referimos en el capítulo 5, del retrato de Wagner que Galdós ostentaba en su despacho, en el que recibía a gran parte de la intelectualidad madrileña y que muestra su admiración por el compositor alemán: “En lugar preferente de su despacho, Galdós tuvo hasta el final de sus días un hermoso retrato del gran músico”⁷⁶.

Por su parte, Emilia Pardo Bazán nos informa, en un artículo titulado “El estudio de Galdós en Madrid” y publicado primero en *Nuevo Teatro Crítico* y después en el diario *Heraldo de Madrid*, de los dibujos presentes en el estudio del escritor, como los que ilustraron sus *Episodios Nacionales* (firmados por Apeles Mestres, Sala, Mérida, Pellicer, Lizcano) o los “cuados modernos”⁷⁷ realizados por Sala, Fenolleras y los wagnerianos Beruete y Lhardy.

La afición de Galdós hacia Wagner no fue espontánea y se fue gestando lentamente, pero acabó por ser una de las pasiones del escritor. En palabras de Pérez Vidal, “la curiosidad que a los veinte años sentía ya por la música alemana, llegó con el tiempo a la inteligente comprensión del músico que en aquella temprana edad tanto le aturdió: Wagner”⁷⁸. Gran parte de su inmensa obra retrata minuciosamente la sociedad española, y especialmente madrileña, de su época y hace referencia a la presencia de Wagner en la vida cotidiana del momento.

Sería interesante realizar un estudio minucioso que rastreara las huellas de Wagner o las alusiones al compositor en la ingente obra de Galdós, cuyas relaciones con la filosofía alemana, concretamente con las de cuño krausista, constituyen, como hemos comentado anteriormente, un amplio campo de investigación aún sin estudiar.

A modo de ejemplo, citamos pasajes de una de sus grandes obras referidas a la capital española, *Fortunata y Jacinta* (1887), en la que Galdós nos muestra un detallado mosaico de la sociedad madrileña del momento, haciendo frecuentes alusiones al Teatro Real madrileño y a las óperas de Wagner que empezaban a escucharse en el regio coliseo. En el momento en que escribe la novela, se habían estrenado ya *Rienzi* (5/II/1876) y *Lohengrin* (24/3/1881) y el nombre de Wagner

⁷⁶ Pérez Vidal, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid-Las Palmas, Biblioteca Atlántica, 1956; p.208

⁷⁷ *Nuevo Teatro Crítico*, nº 8, agosto de 1891 y *Heraldo de Madrid*, 15 de agosto de 1891

⁷⁸ Pérez Vidal, José: op.cit.; p.208

aparecía ya continuamente en enzarzadas polémicas en la prensa madrileña. Con su ironía característica, Galdós describe, a través de Jacinta, que había pasado a formar parte de la familia burguesa Santa Cruz (que leía *La Correspondencia* y *La Época*), el hastío que producía en muchos madrileños los comienzos wagnerianos:

Una noche fue al teatro Real de muy mala gana. Había estado todo el día y la noche anterior en casa de Candelaria, que tenía enferma a la niña pequeña. Malhumorada y soñolienta, deseaba que la ópera se acabase pronto; pero desgraciadamente la obra, como de Wagner, era muy larga; música excelente, según Juan y todas las personas de gusto, pero que a ella no le hacía maldita gracia⁷⁹.

Esta apreciación era compartida por una gran parte de la burguesía y de la alta sociedad que sentía vergüenza de no comprender la que, según los expertos, era la *excelsa* música wagneriana y, temiendo ser descubiertos, trataban de ocultar su incomprensión en actitudes que no *desentonaran*, utilizando el lenguaje de la época. Así, aunque Jacinta se aburría soberanamente en el palco del Real,

(...) hizo una cortesía de respeto al gran Wagner, inclinando suavemente la graciosa cabeza sobre el pecho. Lo último que oyó fue un trozo descriptivo en que la orquesta hacía un rumor semejante al de las trompetillas con que los mosquitos divierten al hombre en las noches de verano. Al arrullo de esta música cayó la dama en sueño profundísimo (...) ⁸⁰.

Galdós no sólo hace referencia a Wagner, sino también a la literatura alemana que se leía entonces (Goethe y Heine), a través de traducciones francesas, y era aún considerada como subversiva. Así, el estudiante Rubín,

(...) no fue nunca aficionado a introducir de contrabando en clase, entre las páginas de la *Farmacia químico-orgánica*, el *Werther*, de Goethe, o los dramas de Shakespeare. Pero después de aquella sacudida que el amor le dio, entró tal gusto por las grandes creaciones literarias, que se embebecía leyéndolas. Devoró el Fausto y los poemas de Heine, con la particularidad de que la lengua francesa, que antes le estorbaba, se le hizo pronto fácil⁸¹.

⁷⁹ Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta*., Madrid, Editorial Hernando, ed. 1987; p.150

⁸⁰ Pérez Galdós, Benito: op.cit.; p.151

⁸¹ Pérez Galdós, Benito: op.cit.; p. 331

Al igual que Galdós, Leopoldo Alas *Clarín* tardó tiempo en comprender la obra wagneriana, pero acabó interesándose profundamente por su simbología y su sentido estético y filosófico. Clarín fue un gran aficionado a la música y suplía su carencia de formación técnica con sus conocimientos sobre estética musical. Andrés Ruiz Tarazona afirma que Clarín conocía, al menos parcialmente, los escritos de Wagner y de Hanslick⁸², pues “él mismo le dice a Tomás Bretón que, entre sus lecturas sobre estética de la música, se encuentran folletos de Wagner y libros de Eduard Hanslick”⁸³.

En su relato *Cambio de luz*, Clarín hace hablar al protagonista, Jorge Arial que, a punto de quedarse ciego, pide a su hija que le lea “las lucubraciones en que Wagner defendió sus sistemas”, encontrando en ellas “un sentido muy profundo que no había visto cuando, años atrás, las leía con la preocupación de crítico de estética que ama la claridad plástica y aborrece el misterio nebuloso y los tanteos místicos”⁸⁴. Clarín se identifica con Arial pues su comprensión de la simbología wagneriana también se había forjado lentamente. Probablemente Clarín, como ocurriera con tantos de sus coetáneos (no sólo escritores, sino también músicos y pintores), había interpretado la filosofía wagneriana como algo confuso, vago, indeterminado, nebuloso, poco acorde con su propia estética literaria. El conocimiento más profundo que sobre Wagner adquirirá a lo largo de su vida, hará que su rechazo inicial termine por una honda y definitiva admiración.

Tanto el caso de Clarín como el de Galdós corresponden así a un paradigma de recepción wagneriana frecuente en los intelectuales del momento según el cual, la admiración por la música del compositor alemán no es *espontánea* ni juvenil, sino fruto de un largo *proceso intelectual* que desembocará, en la madurez, en un hondo respeto por su obra derivado de su profunda *comprensión*. La música de Wagner es considerada como arquetipo de la música

⁸² Eduard Hanslick (1825-1904). Crítico musical y musicólogo. Admirador en un principio de la obra wagneriana (sobre todo ante *Tannhäuser*), acabó siendo un exasperado adversario al oponer su concepto estético de la “música como forma” a la wagneriana concepción de “música como expresión”. Es conocida la crítica que Wagner hizo de él en *Die Meistersinger aus Nürnberg*, representando a Hanslick bajo el odioso personaje de *Beckmesser* y llegando a llamar *Veit Hanslich* a este personaje, en su tercer bosquejo de *Los Maestros Cantores*.

⁸³ Ruiz Tarazona, Andrés: “Ópera y zarzuela en Clarín” en *Clarín 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Instituto Cervantes, 2001; p. 186

alemana y, por extensión, de la cultura germana en general. Ya en 1865, Galdós, en su faceta como crítico musical en el diario *La Nación*, hacía referencia a la *nebulosa* música alemana que no pueden penetrar más que algunos *elegidos*:

(...) Cuando se trata de música alemana, la concurrencia es escasa, pero escogida; la gente *sensible*, que sólo va al teatro a sufrir ataques de nervios, se aleja, porque encuentra frialdad en Meyerbeer, porque, vana y superficial, busca los efectos del momento; prefiere la belleza descarada, pública, como la de las Venus de Grecia e Italia, a la belleza del Norte, siempre pudorosa y medio oculta entre esa niebla alemana, que no pueden penetrar todos los ojos...⁸⁵

Esta percepción de la música, filosofía y literatura alemanas como algo *confuso* o *nebuloso* que requiere, para su disfrute, de la previa comprensión intelectual, es referido frecuentemente por los intelectuales y artistas españoles de finales del siglo XIX y principios del XX. Laín Entralgo resume este fenómeno cuando describe el proceso receptivo del “espíritu” alemán en un personaje destacado de la intelectualidad española del momento: Marcelino Menéndez Pelayo.

“Nebulosidad”, “confusión” y “barbarie” son los conceptos que monótonamente repite (...) cuando se refiere al espíritu de allende el Rhin, así en sus creaciones filosóficas como en lo tocante a su numen literario.(...) Pocos años más tarde estudia alemán y frecuenta los pensadores y poetas germánicos; y, como por ensalmo, cambia de raíz el tono de su estimación. Hay como un oculto deseo de compensar las injusticias e inexactitudes de la hirviente juventud”⁸⁶

5.3.3. Pío Baroja

Defensor a ultranza de la *superioridad* de lo germano frente a lo latino y germanófilo convencido, la obra de Baroja muestra continuas referencias a la cultura alemana, especialmente a la filosofía de Nietzsche. Pero precisamente su admiración por el filósofo condicionará su negativa apreciación de la música de Richard Wagner y convertirá a Baroja en un caso poco frecuente de recepción alemana dentro de los intelectuales españoles.

⁸⁴ Citado de Ruiz Tarazona, A: op.cit.; p. 186

⁸⁵ *La Nación*, 3 de mayo de 1865

En una de sus novelas de juventud, *Camino de perfección* (1902), Baroja pone de manifiesto el esteticismo místico propio de muchos de sus coetáneos de la Generación del 98 y hace notar, a través de su protagonista, Fernando Ossorio, la admiración que los jóvenes sentían por la cultura alemana, representada por Max Schulze, alemán de Nuremberg que había venido a España “por la simpatía y curiosidad que sentía por el país”⁸⁷ y que Ossorio encuentra en una solitaria excursión por la sierra madrileña. Ossorio queda admirado de la cultura del caminante, que conversa con él sobre filosofía y explica su personal interpretación de las teorías de Nietzsche⁸⁸.

Referencias concretas a Wagner las encontramos en novelas que describen el ambiente madrileño de finales del siglo XIX, como *El árbol de la ciencia*. Aquí, Baroja nos muestra, a través del protagonista -Sañudo- la importancia de la figura de Wagner entre los estudiantes madrileños:

Sañudo y sus condiscípulos no hablaban en el café más que de música; de las óperas del Real y, sobre todo, de Wagner. Para ellos, la ciencia, la política, la revolución, España, nada tenía importancia al lado de la música de Wagner. Wagner era el Mesías; Beethoven y Mozart, los precursores⁸⁹.

En *Las noches del Buen Retiro* (1933), Baroja recuerda la importancia social de las reuniones, tertulias y representaciones operísticas que tenían lugar en los Jardines del Buen Retiro a principios del XX y cómo éstos eran “sitio estratégico e importante para la burguesía madrileña de hace treinta años”⁹⁰. Baroja rememora cómo las discusiones en torno a Wagner tenían lugar por toda la capital y cómo la obra del compositor no era sólo tema central de conversaciones entre burgueses, sino entre ciudadanos de cualquier rango social relacionados de alguna manera con la música. Así, el pianista “pobre” Arregui, que tocaba por las noches en un “café de barrio” (el *Café de los Artistas*), discute con el protagonista

⁸⁶ Laín Entralgo, Pedro: *Menéndez Pelayo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952: pp. 191-192.

⁸⁷ Baroja, Pío: *Camino de perfección (Pasión mística)*. Madrid, Caro Raggio, 1974; p. 94.

⁸⁸ Baroja, Pío: op. cit.: pp. 94-96

⁸⁹ Baroja, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Alianza Editorial, ed. 1983; p. 30

⁹⁰ Baroja, Pío: *Las noches del Buen Retiro*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1982; p.11

de la novela, Thierry, sobre música wagneriana. Al pianista le gustaba “más que nada, la música religiosa y Wagner”. Thierry, sin embargo, defendía “la música pura, sin palabras ni explicaciones”⁹¹.

La novela narra también, a lo largo de tres capítulos⁹², la “solemnidad” social que podía constituir una representación en el Teatro Real madrileño de una ópera wagneriana. Baroja refiere el acontecimiento social que representaba *Tannhäuser* y cómo se discutía, en el *foyer*, sobre su *nueva* concepción musical. A través de sus irónicas descripciones de la música de Wagner y de los wagnerianos madrileños, el escritor ridiculiza a los wagnerianos por su desmesurada actitud de arrogante apasionamiento ante la obra del compositor alemán y cómo ellos mismos se consideran un “grupo de elegidos” capaces de comprender lo que otros no pueden. Baroja deja entrever su rechazo de la música wagneriana que *domina despóticamente* al público y que provoca una absoluta *sumisión* que favorece “la expansión del wagnerismo”:

Comenzó la orquesta a tocar la obertura de la ópera en medio de un enorme silencio. La música llenaba el teatro, lo dominaba de una manera triunfal y despótica. Al terminar la obertura estallaron los aplausos en el hervidero del paraíso de una manera frenética y rabiosa, y se repitieron entre bravos estridentes como los de una tempestad. Después se levantó el telón. El público escuchaba, más que con curiosidad, con anhelo. A muchos había llegado la idea estúpida de que la música no era ya un placer, sino un sacerdocio, una cosa difícil y complicada (...). Sólo un núcleo de elegidos podía entender completamente bien una ópera como aquella. Este espíritu de mansedumbre mística favorecía la expansión del wagnerismo y lo hacía más exaltado⁹³.

Esta concepción de la música wagneriana se deriva claramente de la admiración de Baroja por Nietzsche quien, como es sabido, tras su larga amistad con el compositor y su profunda y apasionada admiración por su música, atacará con esa misma vehemencia, a partir de 1888, especialmente con su célebre artículo

⁹¹ Baroja, Pío: op.cit.; p.71

⁹² cfr. Baroja, Pío: op.cit.; pp. 136-149

⁹³ Baroja, Pío: op.cit.; p. 142

Nietzsche contra Wagner, la arrogante *manipulación* de la *masa* a través de una música efectista y *antinatural*⁹⁴.

5.3.4. Obras menores: Pamplona Escudero, Hevia Vicente

Encontramos también otras muestras de recepción wagneriana en obras menores, como la breve novela de José de Hevia Vicente, *Los maestros cantores* (1910)⁹⁵, cuyo título hace referencia a los grillos *cantores* o la novela de Rafael Pamplona Escudero titulada *El hijo de Parsifal* y publicada en Madrid en 1912⁹⁶. Esta breve novela de corte sentimental, narra las desventuras de una señorita de la alta sociedad que, durante sus vacaciones estivales en un pueblecito costero, es seducida por un hombre del que se enamora -el “hijo de Parsifal”- que frecuenta los ambientes aristocráticos y es así apodado por su misterioso origen. Como en *Lohengrin*, la identidad de este misterioso hombre es desvelada al final de la obra, solo que aquí la revelación del secreto no provoca admiración mística, sino aversión política. El “hijo de Parsifal” resulta ser un anarquista alemán⁹⁷, reclamado por las autoridades francesas, que se había hecho pasar por súbdito ruso. No parece que la novela pretenda hacer propaganda política contra la nación alemana, pero sí resulta curioso que esta novelita insustancial se escriba dos años antes de la Primera Guerra Mundial, en un momento en el que se empezaba a gestar entre la población madrileña la división entre el bando francófilo y aliadófilo, y haga referencia a un *engaño* concebido por un peligroso anarquista alemán (ya hemos mencionado la relación de Wagner con el anarquista Bakunin) descubierto gracias a las autoridades *francesas*.

⁹⁴ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionisos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. Kritische Studienausgabe. Deutscher Taschenbuch Verlag/ de Gruyter & Co. Nördlingen, 1988. El artículo *Nietzsche contra Wagner* abarca las pp. 413-447.

⁹⁵ Hevia Vicente, José de: *Los maestros cantores del Estío*. Valencia, Imprenta de Manuel Pau, 1910.

⁹⁶ Pamplona Escudero, Rafael: *El hijo de Parsifal*. Madrid, Biblioteca Ateneo, 1912.

⁹⁷ Op. cit.; cfr. Pp.102-103.

5.4. Wagner en el teatro español

5.4.1. Germanófilos y aliadófilos en el teatro madrileño: Carlos Arniches

La contienda que, a pesar de la neutralidad oficial del gobierno español, se libró entre los ciudadanos madrileños es reflejada, en tono jocoso, en el sainete *Los neutrales*. Lo interesante del diálogo que nos presenta Arniches, es la pertenencia a la clase trabajadora de los personajes. Al igual que los intelectuales defendían en Madrid la causa alemana o aliada con fervor, a través de escritos y manifiestos públicos, los madrileños de a pie no cultivados actuaban como reflejo de las posturas intelectuales tratando de imitarles. Aunque su supuesta germanofilia o aliadofilia no era tan consistente como la de los madrileños intelectuales y servía casi de excusa para la disputa, el texto de Arniches refleja el alcance del curioso fenómeno que se dio en Madrid (como en el resto de las grandes ciudades españolas) y enfrentó no sólo a los madrileños cultos que defendían un ideal político, sino incluso a los ciudadanos *de a pie* que, pese a no conocer bien la realidad sociopolítica de los países beligerantes, sentían la necesidad de comprometerse con uno de los tres bandos: el germanófilo, el francófilo o, el menos frecuente, el neutral.

En el sainete *Los neutrales*, Arniches nos retrata así, con un popular lenguaje castizo y por medio su característico sentido del humor, un ejemplo de discusión popular entre tres trabajadores que dicen pertenecer a alguno de los bandos de la contienda: Peroles (germanófilo), Marceliano (neutral) y Severiano (que *cambia de chaqueta* según la circunstancia).

El último pregunta a Peroles sobre las razones de la disputa que le causaron una enorme herida en la nariz.

Señor Severino.- Y la bronca, ¿por qué fue?

Peroles.- Pues náa, lo palpitante: la guerra. Que ya sabe usted que yo soy germanófilo hasta las cachas, y le tengo al kaiser un cariño muchísimo más infinito que a mi tía Sebastiana, a la que le debo el ser...

Marceliano. - ¿El ser zapatero?

Peroles. - El ser zapatero y el otro. Y, claro, el bestia ese es aliao, porque está enamorado de una hija de un *chufer* francés, *mesié* Maurice. Empecemos a hablar de la toma de Lille, y, de buenas a primeras, va y me dice que el kronprince era un *buche*, y va y me

denigra a Hindemburge, y me agrega que pa mover cuerpecitos de ejército, Joffre. ¡Amos, me caí de hilaridaz! (...) ⁹⁸

Por su parte, el señor Severino justifica así su *falta de ideales*:

Veréis qué pronto sus lo explico. Tras luengas (luengo es tóo lo que sea largo) y repetidas experiencias, he visto en el mundo que eso de la opinión es una filfa. Cada hombre opina de las cosas según la postura en que le cogen. Por tanto, en el asunto bélico, un servidor ha amainao, pero que muy mucho, y hoy por hoy, entro en la calle de Fuencarral, en la taberna de Custodio, y el que me hable mal de los aliaos se lleva las narices en cabestrillo; pero me corro a la calle de Hortaleza, me cuelo en la bodega del Riojano y ¡viva el kaiser! ⁹⁹

Marceliano es el personaje que dice seguir siendo neutral: “(...) Yo estoy como al prencipio, nutral, pero entusiasta”. Para mostrar su interés por la contienda, relata cómo sigue los “movimientos militares en todos los frentes de batalla”, utilizando para ello un mapa comprado en la Puerta del Sol y unos “cereales”: garbanzos para señalar a los alemanes y lentejas para los franceses ¹⁰⁰.

5.4.2. Parodias teatrales y libretos de zarzuelas cómicas

PABLO PARELLADA, popular autor teatral en el Madrid de principios de siglo, publica en 1914, tras el gran apogeo wagneriano madrileño y el mismo año del estreno de la última ópera de Wagner en la capital, *Parsifal*, una parodia teatral, cuya música escénica está coordinada por Tomás Barrera, titulada *Il Cavaliere di Narunkestunkesberg*. El subtítulo corrobora la referencia wagneriana y el carácter humorístico de la obra: “Ópera humorística en un prólogo y tres cuadros, con asunto no comprendido en la Tetralogía de Wagner” ¹⁰¹.

⁹⁸ Arniches, Carlos: *Del Madrid castizo. Sainetes*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1994; pp. 78-79.

⁹⁹ Arniches, Carlos: op.cit.; p. 81

¹⁰⁰ Arniches, Carlos: op.cit.; p.82

¹⁰¹ Parellada, Pablo: *Il Cavaliere di Narunkestunkesberg. Ópera humorística en un prólogo y tres cuadros, con asunto no comprendido en la Tetralogía de Wagner. Música coordinada por el maestro Tomás Barrera*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914

Como se desprende de la correspondencia mantenida entre Pablo Parellada y Luis París, encontrada en la *Colección Sedó* del Instituto del Teatro de Barcelona, Parellada residía el nº16 de la madrileña calle Lagasca y era amigo personal del libretista Narciso Díaz de Escovar. En el momento de la publicación de esta obra humorística, Parellada era ya muy conocido en Madrid, habiéndose representado muchas de sus piezas teatrales, que comprenden un amplio abanico de géneros: desde sainetes (*De Madrid a Alcalá*, *El Gay Saber*) hasta entremeses (*Repaso de examen*), pasando por humoradas (*Tenorio musical*), monólogos (*Recepción académica*), pasatiempos (*Caricaturas*), juguetes (*Los asistentes* o *El figón*), operetas (*Los divorciados* o *Mujeres vienesas*) y zarzuelas (*El Maño* y *El celoso extremeño*, ambas con música del maestro Barrera).

Desde el comienzo de la obra, Parellada nos muestra el carácter eminentemente humorístico de la misma. Así, el “argumento” comienza haciendo una divertida alusión a las óperas wagnerianas ya estrenadas y conocidas en Madrid y mofándose del carácter *filosófico* de las mismas:

Esta ópera, como *Los Maestros Canteros*, *Sufrido*, *Tristón* y *Solfa*, *El Crepé de los Dioses* y demás bellezas del nunca bastante ponderado Wagner tiene su fondo filosófico.

¿Cuál es el alimento que el hombre debe preferir, la carne o el pescado? Esta es la tesis. Esta es la duda con que lucha el caballero Hervido, protagonista de esta obra, duda que él resuelve comiendo de ambas cosas, pero esta solución le cuesta la vida¹⁰².

Como se indica en el prólogo, la “ópera humorística” reúne elementos de varias óperas, no sólo de las aludidas *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde* y *Götterdämmerung* sino de todo el repertorio wagneriano. El protagonista es el caballero Hervido, apodado por la batalla a la que asiste, “Narunkestunkesberg”, derivado del gentilicio *Nürnberg* y del participio *gestunken* (apestado). El primer cuadro hace referencia al primer acto de *Siegfried* y a la escena de la forja. Así se explica en las acotaciones: “Al aire libre, entre rocas, miserable fábrica de vidrio. De la derecha avanza un poco la pared de un horno, del que salen resplandores por la mal tapada boca que está cerca del suelo,

¹⁰² Parellada, Pablo: op.cit.; p.7

y cuando se destapa ilumina la escena fantásticamente”. El libreto está escrito en una cómica mezcla de italiano y español, comenzando la escena primera de este primer cuadro con el monólogo de Tován, el fabricante de vidrio: “Soplar botelli,/ soplar porrone, / pues la de vidrieri/ es miá profesión./ Soplando vidrio/ la vita paso,/ e per cuesto la gente,/ que es molto insolente,/ mi llama soplón./ ¡Mi llama soplón!”¹⁰³. El segundo cuadro alude al primer acto de *Tannhäuser* (con Venus y Tannhäuser) y a las “náyades” o *Hijas del Rhin* del primer acto de *Das Rheingold*:

Fondo del mar. Hervido y Coralia duermen dentro de una gran concha bivalva que va abriéndose. El canto de las Náyades arrulla el sueño de la enamorada pareja. Las Ondinas evolucionan sin tremolar las manos ni ponérselas en la nuca. La espada de Hervido, metida en su vaina, cuelga de una rama de coral muy visible. Amanece; si puede ser, lentamente, y si no a sopapos¹⁰⁴.

La obra es una cómica amalgama de motivos wagnerianos que requiere el conocimiento del repertorio del compositor alemán. Se trata así de un ejemplo más de la popularidad que gozaba Wagner entre los madrileños, que debían conocer bien las óperas wagnerianas para divertirse con esta “ópera cómica”.

También encontramos libretos de zarzuelas cómicas referidas a Wagner, como *¡Tannhauser Cesante!* y *Tannhäuser el estanquero* (1890 y 1892), dos zarzuelas cómicas de EDUARDO NAVARRO con música de Jerónimo Jiménez; *Lohengrin: Bufonada lírica en un acto* (1902) de JOSÉ JACKSON VEYÁN con música a cargo de Mariano Hermoso Palacios o la zarzuela cómica *Lohengrin* (1905) de Echegaray con música de Ruperto Chapí.

5.5. Wagner en la lírica española

El nombre de Wagner va unido, en la literatura y, sobre todo en la poesía española, al movimiento *modernista*. Esto se debe probablemente al peso en la literatura española de Hispanoamérica (con Rubén Darío, Alejandro Miguenés

¹⁰³ Parellada, Pablo: *Il Cavaliere di Narunkestunkesberg. Ópera humorística en un prólogo y tres cuadros, con asunto no comprendido en la Tetralogía de Wagner. Música coordinada por el maestro Tomás Barrera*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914; p. 19.

¹⁰⁴ Parellada, Pablo: op.cit.; p. 23

Parradó o Leopoldo Díaz) e indirectamente de Francia (con poetas como Catulle Mendès) que produjeron abundante obra lírica dedicada a la obra wagneriana. La repercusión de Rubén Darío en España es de sobra conocida y, muestra de la divulgación de sus poemas wagnerianos es su publicación de los mismos, dentro del marco cronológico del presente estudio, en la prensa madrileña¹⁰⁵. También encontramos poemas wagnerianos de Miguenés Parados en la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, pertenecientes a la biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid¹⁰⁶.

En España, la huella de Wagner en la poesía es modesta pero no por ello insignificante. Encontramos referencias wagnerianas en la obra de Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y, en un grado inferior en cuanto a calidad literaria, a Enrique Sánchez Torres.

5.5.1. Manuel Machado

Dentro del ciclo *Alma* de Manuel Machado, escrito entre 1898 y 1900, se encuentra el soneto “Wagner” que concentra símbolos y motivos wagnerianos:

Wagner

Un reloj, que no sé dónde está, da la una
-corazón de la noche-, hora solemne y vaga
en que la luz penúltima de la tierra se apaga,
para dejar la luz última que es la Luna.

Es la hora del príncipe que marcha peregrino
a sacar del encanto la encantada princesa,
mientras forjan escudo mágico a la alta empresa
el gnomo de los sueños y el hada del Destino.

El silencio y la sombra se abrazan: han cesado
el cantar de la fuente y el suspirar del viento.
Tiene en redor la Luna de ensueños un anillo.

Las ondinas y náyades despiertan. Ha llegado
el momento precioso en que el héroe del cuento
mata al dragón que guarda la puerta del castillo¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Blanco y Negro* publica en sus páginas, el 26 de marzo de 1910 los poemas “Lohengrin” y “Parsifal” de Rubén Darío.

¹⁰⁶ cfr. poema “Parsifal” de Miguenés Parado publicado en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, nº 4, 1914.

¹⁰⁷ Machado, Manuel: *Obras completas de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978; p.32.

El poema presenta una amalgama de motivos wagnerianos referidos tanto al *Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*) como a las óperas *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* o *Parsifal*. La primera estrofa evoca el momento del crepúsculo (*Götterdämmerung*) y la entrada *mágica* de la noche (como la que da paso a la escena de amor en *Die Walküre* o en *Tristan und Isolde*). La segunda estrofa evoca al “peregrino” que se pone en marcha para “sacar del encanto la encantada princesa”, como *Tannhäuser*, cuya última meta será el reencuentro con *Elisabeth*. Mientras tanto, el Hada del Destino (*Erda* en *Siegfried* o las Nornas en *Götterdämmerung*), junto con un gnomo (como el nibelungo *Alberich* en *Siegfried*) “forjan” un “escudo mágico” (como se forja el yelmo mágico en *Das Rheingold*). La tercera estrofa alude al “anillo” (*Der Ring des Nibelungen*) que circunda (como circunda el fuego mágico a *Brünnhilde*) a la luna. La cuarta estrofa hace referencia a “las ondinas y náyades” (como las hijas del Rhin en la primera escena de *Das Rheingold*) que despiertan en el momento en el que llega el “héroe del cuento” que “mata al dragón”, (esto es, *Siegfried* derrotando a *Fafner*) “frente a la puerta del castillo”, pudiendo interpretarse este último motivo que cierra el poema como referencia al castillo de Klingsor en la última obra wagneriana: *Parsifal*.

5.5.2. Juan Ramón Jiménez

Richard Cardwell relaciona la poesía temprana de Juan Ramón Jiménez con la simbología wagneriana. El caso del poema “Tropical”, precisamente dedicado al arriba citado Manuel Machado, perteneciente a ciclo de *Ninfeas* y terminado en 1900, se asemeja al de Blasco Ibáñez y su escena de amor erótico en *Entre naranjos*, también escrito en 1900 y comentado anteriormente. A través de una estética modernista, ambos ejemplos nos muestran el calor *exótico* que invade la escena amorosa y la resonancia en ella de *Tristan und Isolde*:

TROPICAL

Para Manuel Machado

...Derramando fragancias cantan las brisas
y a sus besos suspiran los platanares...,
y en juegos refulgentes de frescas risas,
voluptuosos ondulan los áureos mares...

Balanceando en la hamaca con indolencia
Su escultura velada tras níveos tules,
La niña, en su fantástica somnolencia,
Se entrega a un rubio príncipe de ojos azules...

Su corazón, al ritmo del balanceo,
Vuela por los jardines de los Amores...,
Y en los ígneos espasmos de un Himeneo,
Enérvase entre goces embriagadores...

Y sueña la indolente, que, entrelazada
Con el príncipe rubio de ojos azules,
Vagando va en la góndola sonrosada
Que conduce a las playas de blancas Thules...

Y sueña en la locura del lazo de oro
Que funde almas y cuerpos enardecidos
En un choque de besos, tierno y sonoro,
en que alternan las risas y los gemidos...

...Con sus hojas caídas al mar alfombra
la rosa de escarlata del Sol muriente...;
del platanar tranquilo la fresca sombra
a la niña dormida besa en la frente...

Y despierta la niña...; su cuerpo que arde
En el soñado espasmo de un Himeneo,
A el ósculo süave de la azul tarde
Extenuado prosigue su balanceo...

Y entornando los ojos lánguidamente,
En un éxtasis mudo mira al Ocaso,
por donde el Sol de fuego se hunde riënte,
envuelto en roja veste de oro y de raso...¹⁰⁸

¹⁰⁸ Jiménez, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía*. Recopilación y prólogo de Francisco Garfias. Madrid, Aguilar, 1973; pp. 1493-1494.

La pareja de amantes evoca a *Elsa y Lohengrin*: el “rubio príncipe de ojos azules” rapta a la joven que se le entregará, “en una góndola sonrosada que conduce a las playas de blancas Thules”. En la imaginación de la joven, la pareja, al igual que en *Entre naranjos*, vive “goces embriagadores” con tintes eróticos, que “alternan las risas y los gemidos”, “al ritmo del balanceo” que su cuerpo, “extenuado”, proseguirá, una vez despierte, como la walkyria *Brünnhilde*, con un beso en la frente. También parece clara la referencia a *Götterdämmerung*: “el Sol muriente” invade la escena y la joven, “en un éxtasis mudo mira al Ocaso”, por donde el sol, finalmente, “se hunde”.

En el quinto poema de “Jardines dolientes”, perteneciente al ciclo “Jardines lejanos”, publicado en 1903, Juan Ramón Jiménez evoca, como entre *Siegmund* y *Sieglinde* en *Die Walküre*, el amor entre hermano y hermana:

JARDINES LEJANOS

Tú me mirarás llorando,
-será el tiempo de las flores-
tú me mirarás llorando,
y yo te diré: No llores.

Mi corazón, lentamente,
Se irá durmiendo... Tu mano
Acariciará la frente
Sudorosa de tu hermano...

Tú me mirarás llorando,
Yo sólo tendré una pena:
Tú me mirarás llorando,
Tú, hermana, que eres tan buena.

Y tú me dirás: qué tienes?
Y yo miraré hacia el suelo,
Y tú medirás: qué tienes?
Y yo miraré hacia el cielo.

Y yo me sonreiré,
Y tú estarás asustada,
Y yo me sonreiré
Para decirte: No es nada.¹⁰⁹

El poema sugiere la escena de noche de primavera (“el tiempo de las flores”) tras el acto amoroso entre los hermanos *Siegmund* y *Sieglinde*: “Tu mano acariciará la frente sudorosa de tu hermano”. Ella llorará, al igual que *Sieglinde*, por la imposibilidad del amor y porque intuye que algo más (su padre *Wotan*) se interpondrá entre ellos, que finalmente causará la muerte de *Siegmund*.

5.5.3. Otros poemas: Enrique Sánchez Torres

De menor valor literario, pero como una muestra más de la popularización de Wagner en Madrid, encontramos poemas como “El sueño de Wagner” de Enrique Sánchez Torres, al que el propio autor hace referencia en uno de sus libros que obtuvo gran difusión en la capital: *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su Técnica, su Estética*, publicado en 1913. Sánchez Torres recuerda en la introducción a una de sus poesías, según él, “conocida de muchos” en las que trata de “expresar la altísima intuición que encierra la parte clarividente de la musa wagneriana”:

EL SUEÑO DE WAGNER

Soñó Wagner que el universo entero
era una orquesta de infinitos sonos,
que desde las altas cimas empíreas
al abismo, muchísimos millones
de instrumentos diversos contenía.
Las piedras y las frondas y los pájaros
de la selva, en su propia melodía,
también cantaban, y hasta parecía
que acá una humanidad ruda y cobarde,
haciendo de su voz extraño alarde,
osaba acompañar tanta armonía.
.....
Y digo yo al amigo Federico,
que presume de artista y de filósofo,
cuando estamos de pláticas los dos
(y así es como mi hombre cierra el pico):

¹⁰⁹ Jiménez, Juan Ramón: op. cit.; p. 478.

-Lo que Wagner soñó, eso hizo Dios¹¹⁰.

¹¹⁰ Sánchez Torres, Enrique: *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su Técnica, su Estética*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Juan Pérez Torres, 1913; p.4.

6. La Primera Guerra Mundial y su repercusión en el wagnerismo madrileño (1914- 1918)

6.1. La *falsa* neutralidad española: germanofilia y aliadofilia

Aunque oficialmente, el gobierno español se declara neutral ante la Primera Guerra Mundial, ordenando “la más estricta neutralidad a los súbditos españoles”¹, la realidad es que la Guerra Europea desencadenó en España, especialmente en la capital madrileña, un enzarzado e incluso a veces violento enfrentamiento (que no terminaría con el fin de la contienda) por los defensores de uno u otro bando: *germanófilos* y *aliadófilos*. Con la misma pasión que los wagnerófilos se enfrentaban a los belcantistas en los últimos decenios del siglo XIX, los partidarios de la causa alemana o aliada se enemistaban por sus divergentes y acalorados argumentos. Los primeros defenderían al Imperio Alemán; los segundos, a Francia, Inglaterra y Rusia, aunque la solidaridad de los segundos se centraba en el pueblo francés, por lo que el término aliadófilo era sinónimo de *francófilo*.

¿Qué representaban para los españoles cada uno de estos bandos? Los defensores de la causa alemana consideraban como virtudes características del pueblo germánico la disciplina, el orden y la organización, y admiraban los avances técnicos y científicos y la proverbial superioridad cultural *romántica* en materia filosófica (centrada en Kant, Schopenhauer y Nietzsche), musical (Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner) y literaria (Goethe, Schiller, Novalis y E.T.A. Hoffmann). Los detractores de la causa alemana consideraban a Alemania como un pueblo primitivo, conservador, reaccionario y tradicionalista, además de violento y cruel, criticando acerbamente su militarismo inflexible y su férrea burocracia. Por su parte, los francófilos veían en la vecina Francia un modelo político moderno de progresismo liberal y democrático y admiraban el florecimiento actual de su cultura. Los germanófilos criticaban este discurso arguyendo en contra de la frivolidad, la falta de organización y el desorden propios del pueblo francés, acusándoles de ateos y corruptos.

6.1.1. Los manifiestos

¿Quiénes eran francófilos, quiénes germanófilos? Desde el punto de vista político, la derecha conservadora, tradicionalista y católica se identifica con el Imperio Alemán, mientras que la izquierda progresista, liberal, laica, socialista y republicana se suma a la causa aliadófila. En el plano social, la intelectualidad humanística francófila supera en número a la germanófila, siendo más nutrido entre los germanófilos el grupo de científicos, médicos, farmacéuticos e ingenieros.

A partir de 1915 se hacen públicamente patentes las simpatías por uno u otro bando, a través de manifiestos que se publican en la prensa madrileña, acompañados de numerosas firmas de intelectuales y personajes relevantes de la España del momento. Son tres los manifiestos más importantes: el aliadófilo, el germanófilo y el antigermanófilo.

El primer manifiesto, publicado en *Iberia* el 10 de julio de 1915, corresponde al bando aliadófilo y es obra, al parecer, del escritor RAMÓN PÉREZ DE AYALA. En él, los firmantes se hacen “solidarios de la causa de los aliados en lo que ella representa, los ideales de justicia” y acusa a los germanófilos de retrógrados y reaccionarios.

El manifiesto germanófilo, obra del entonces popularísimo comediógrafo madrileño JACINTO BENAVENTE, se publica como respuesta al primero, bajo el título de “Amistad germano española”, en *La Tribuna*, el 18 de diciembre de 1915:

Los que suscriben amantes y cultivadores de las ciencias y las artes, afirmando la neutralidad del Estado español, se complacen en manifestar la más rendida admiración y simpatía por la grandeza del pueblo germánico, cuyos intereses son perfectamente armónicos con los de España, así como también su profundo reconocimiento a la magnificencia de la cultura alemana y su poderosa contribución para el progreso del mundo².

El 18 de enero de 1917 se publica en *España* el Manifiesto de la Liga Antigermanófila, según el cual, los “antigermanófilos” no se declaran “germanófobos” pero sí contrarios a la política alemana:

¹ *La Gaceta*, 7 de agosto de 1914

² *La Tribuna*, 18 de diciembre de 1915

La Liga Antigermanófila no es germanófoba. Admira en Alemania lo que en ella hay de grande y permanente y repudia en ella lo que pugna con el espíritu libertador de la Historia. No simpatiza con el Estado alemán porque representa la negación de las pequeñas nacionalidades en su política exterior, y de la democracia, y en general del espíritu civil, en la interior³.

También es importante mencionar otro manifiesto de carácter antigermanófilo firmado por los intelectuales de mayor renombre, redactado al finalizar la guerra y publicado en la revista *España* el 7 de noviembre de 1918. Se trata del manifiesto fundacional de la *Unión Democrática Española* que perseguía el objetivo de la democratización de España a fin de que ésta pudiera ingresar en la Sociedad de Naciones. La Unión Democrática fue fundada por el político y escritor MANUEL AZAÑA, quien en 1925 crearía la Acción republicana y sería, durante la Segunda República, tras la regencia de Alcalá Zamora, presidente del gobierno (1931-33). El llamamiento sigue la línea provocadora de los anteriores manifiestos y continúa haciendo referencia a los germanófilos con verdadero desprecio, denominándoles “seres inferiores de la escala zoológica”. Frente a ellos, se encuentra la fracción del pueblo español que defendió durante la guerra al bando aliadófilo. Esta fracción que, según el manifiesto es, “desde luego, la más inteligente, la más sensible, la mejor dotada de sentido histórico”, no quiere ser confundida con la otra España “pétrea e insolidaria” y aspira a ser tenida en cuenta en los futuros “consejos de las naciones libres”. El manifiesto es firmado por un nutrido grupo de prominentes intelectuales: los polígrafos RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL y AMÉRICO CASTRO; los escritores MIGUEL DE UNAMUNO, LUIS DE ZULUETA y RAMÓN PÉREZ DE AYALA; el psiquiatra y precursor de la neuropsicología LUIS SIMARRO, los médicos GREGORIO MARAÑÓN y JUAN MADINAVEITIA; los pedagogos MANUEL BARTOLOMÉ COSSÍO y ADOLFO A. BUYLLA, el socialista y fundador (en 1910) de la Escuela Nueva NÚÑEZ DE ARENAS; el antropólogo LUIS HOYOS SÁINZ; el compositor GUSTAVO PITTALUGA; los políticos MANUEL AZAÑA (republicano), ÁLVARO DE ALBORNOZ (socialista), MENÉNDEZ PALLARÉS (republicano) y LUIS ARAQUISTÁIN (escribiría en el diario *El Socialista* y sería

³ *España*, 18 de enero de 1917; p. 37

embajador de España en Alemania a partir de 1932); el periodista LUIS BELLO, el abogado y catedrático MANUEL PEDROSO.

6.1.2. Aliadófilos, francófilos, y antigermanófilos

Dentro del bando aliadófilo o antigermanófilo encontramos así a personajes vinculados a la política de izquierdas: republicanos, socialistas, liberales e independientes. Entre ellos, destacan Melquíades Álvarez (entonces diputado a Cortes), el conde de Romanones, Alejandro Lerroux, Manuel Azaña (entonces secretario del Ateneo de Madrid), Núñez de Arenas y Luis Araquistáin. Entre los numerosos intelectuales, encontramos a escritores tan relevantes como Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala, Benito Pérez Galdós, Azorín, Blasco Ibáñez, Leopoldo Alas Clarín, Gregorio Martínez Sierra, Antonio Machado o a su hermano Manuel (redactor en aquel entonces de *El Liberal*). Entre los músicos, destacan Oscar Esplá, Gustavo Pittaluga, Eduardo Torner, Amadeo Vives y Rogelio Villar. Pintores como Julio Romero de Torres, o Domingo Muñoz, actores como Enrique Borrás forman también parte del apartado dedicado a los artistas. Encontramos numerosos periodistas madrileños como Rafael Cansinos Assens o Miguel Tato Amat (ambos de *La Correspondencia de España*), al ex diputado y gerente de *España Nueva*, Rodrigo Soriano o a personajes vinculados al diario aliadófilo *El Liberal*, subvencionado por el gobierno francés, como Antonio Lezama, Carlos Miranda, Enrique Gómez Carrillo o Eduardo Rosón y al diario *El Socialista*, como Luis Araquistáin y Manuel Pedroso.

Una gran mayoría de estos intelectuales se vinculan a la Institución de Libre Enseñanza, al krausoinstitucionalismo y al regeneracionismo cultural y científico. Muchos de ellos se relacionan también entre sí por su documentada pertenencia a la Masonería española, como Luis Simarro, Menéndez Pallarés, Manuel Azaña, Ortega y Gasset o Menéndez Pidal y por su tendencia política progresista y de izquierda. Si para los fundadores de la Institución de Libre Enseñanza, el modelo paradigmático en el campo cultural y científico había sido, desde las últimas décadas del siglo XIX, la nación alemana, los regeneracionistas y científicos de 1914, aun habiéndose formado en Alemania, firman ahora manifiestos despreciativos en contra de Imperio Alemán.

Por último, cabe mencionar el Directorio Central Nacional de la Liga Antigermanófila, que se formará el 15 de febrero de 1917 y agrupará de nuevo a muchos de los ya nombrados intelectuales de prestigio y personajes influyentes de la sociedad española: Benito Pérez Galdós (que es además, presidente honorario), Miguel de Unamuno, Miguel Blay, Luis Simarro, Juan Madinaveitia, Nicolás Achúcarro, Amadeo Vives, Rogelio Villar, Gustavo Pittaluga, Manuel Azaña, Luis Hoyos, Jacinto Picón, Consuelo Álvarez, Augusto Barcia, Marcelino Domingo, Fernando Durán, Fabián Vidal, Amadeo Hurtado, Álvaro de Albornoz, Luis Araquistáin, Luis García Bilbao, Roberto Castrovido, Indalecio Prieto y Félix Azzati.

Lo interesante es por tanto encontrar en la lista de adheridos a la causa antigermanófila a intelectuales que, como hemos podido ver a lo largo del presente trabajo, se habían afanado apasionadamente hasta este momento por defender, a través de la figura de Richard Wagner, la cultura y tradición alemanas, idealizando a los países germanos y dilatando sus virtudes artísticas a otros aspectos de la vida social. Músicos madrileños como Rogelio Villar (que formará incluso parte, como hemos mencionado más arriba, del Directorio Central Nacional de la Liga Antigermanófila), literatos como Pérez Galdós, Blasco Ibáñez o Manuel Machado, críticos como Rodrigo Soriano, pintores como Agustín Lhardy o políticos como el conde de Romanones, se inscriben en esta lista antigermanófila. El catedrático tarraconense José Salazar Chapela, autor de la introducción a la traducción de *Lohengrin* de 1913, que tanto ensalzara en este escrito la obra wagneriana y las virtudes de la cultura germana, se incluye también en las listas pro-aliadas.

A modo de ejemplo, sirvan las palabras de Amadeo Vives, que se incluye también en el grupo germanófilo, y que dejaba ver en enero de 1914, es decir, tan sólo unos meses antes de la publicación del primer manifiesto antigermanófilo, su arrebatada pasión por la música alemana y por la obra de Wagner, en un artículo dedicado a *Parsifal* y publicado en *La Esfera*. En él recuerda cómo, tras la muerte de Wagner (el 13 de febrero de 1883), el director Luis Millet y él mismo soñaban con la interpretación de su última obra, *Parsifal*:

(...) Luis Millet y un servidor, no teníamos más obsesión que interpretar *Pasifal* en un concierto.

Casi al mismo tiempo se fundó una sociedad de conciertos, dirigida por el inolvidable D. Antonio Nicolau y pronto comenzaron los ensayos de la obra. (...) Se distribuyó el coro en grupos, unos en el telar del teatro, otros en una especie de plataforma, encima del telar, las campanas en no sé qué rincón de las alturas, otra parte del coro en el escenario, al lado de la orquesta, y comenzó amplia, solemne, aquella verdaderamente divina melodía con que principia el preludio, larga, infinita, de inflexiones sublimes y nos fueron envolviendo aquellos arpeggios y acordes como en un sueño sobrenatural, no sé si triste o alegre, que habla de todo, que no habla de nada, que anonada, que arrebat, que hace llorar, y al oír todo aquello tan portentoso, tan único, Luis Millet me miró con cara de asombro, yo le miré no sé con qué cara, y como uno de aquellos judíos que al presenciar un milagro de Cristo, exclamaban llenos del espíritu de Dios, “verdaderamente, éste es el Mesías prometido”, me dijo trémula la voz, “verdaderamente, ésto es lo más grande que ha producido el genio del hombre”. Tal fue la impresión que entonces nos produjo la obra inmortal⁴.

Por otra parte, personajes que se habían declarado públicamente como neutrales, acaban por pasarse al bando antigermanófilo y firmando el correspondiente manifiesto en 1917. Tal es el caso del dibujante Luis Bagaría, criticado de *chaquetero* por realizar caricaturas aliadófilas en *España* y aliadóforas en *La Tribuna*, a lo que el dibujante contestó en una carta publicada en 1916 en este último diario, en la que ruega a sus adversarios de observar bien todas sus caricaturas sobre la guerra para comprobar cómo en toda su “modesta labor hay una moral humanitaria, un poco cursi acaso, pero moral al fin, que da la única interpretación honesta y noble de mi intención política. (...) El crimen me repugna, cométalo un alemán, cométalo un francés (...) Contra la guerra y la pasión va encaminada mi labor”⁵.

6.1.3. Germanófilos

Al grupo de los germanófilos madrileños o circunscritos a la capital pertenecen escritores como JACINTO BENAVENTE, PÍO BAROJA, CARLOS ARNICHES, SINESIO DELGADO o JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA; periodistas como EL CABALLERO AUDAZ (seudónimo de José María Carretero) o JOSÉ JUAN CADENAS (corresponsal en 1905 desde Berlín para el diario *ABC* y traductor además, junto con Luis París,

⁴ Vives, Amadeo: “Wagner y su drama *Parsifal*” en *La Esfera*, 3 de enero de 1914.

de *La Walkyria* de 1898) o ANGEL HERRERA ORIA (fundador del diario católico *El Debate*, eclesiástico y político, además de periodista); el físico JULIO PALACIOS; el filólogo y académico JULIO CASARES (que publicará su célebre *Diccionario Ideológico* en 1942); el erudito historiador y catedrático de filosofía, discípulo de Marcelino Menéndez Pelayo, ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN (miembro de la Asociación Wagneriana madrileña y autor de *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española*⁶).

Dentro de la nómina artística, encontramos a pintores como LUIS MENÉNDEZ PIDAL, ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS, FERNANDO LABRADA, ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN o JOSÉ MORENO CARBONERO (que viajaba frecuentemente por Alemania pintando numerosos paisajes de aquel país⁷); dibujantes como FERNANDO G. FRESNO y escultores como ANICETO MARINAS.

Encontramos también personajes vinculados políticamente con la extrema derecha, que evolucionarán en los años treinta hacia posturas relacionadas con el nacionalsocialismo, como el catedrático VICENTE GAY o ANTONIO GOICOECHEA (QUE formará parte, junto con Herrera Oria, de Acción Nacional, y será el jefe político del partido Renovación Española).

También se declaran germanófilos, estudiantes universitarios del momento como el entonces joven DÁMASO ALONSO, LEOPOLDO CALVO SOTELO, EDGAR NEVILLE, ENRIQUE HERRERO o los hijos de ARNICHES, CARLOS Y JOSÉ. Fuera de Madrid, pero con repercusión en toda España, encontramos al escritor EUGENIO D'ORS.

⁵ *La Tribuna*, 12 de marzo de 1916

⁶ Bonilla y San Martín, Adolfo: *Las leyendas de Wagner en la Literatura Española, con un apéndice sobre el Santo Grial en el "Lanzarote del Lago"*. Madrid, Imprenta Clásica, 1913. También prologa la conferencia de Manuel Abril, publicada por la AWM, *La filosofía de Parsifal*. Conferencia leída el 16 de enero de 1914 en el Ateneo de Madrid. Madrid, AWM, 1914.

6.2. Los intelectuales como *actores* de la política

Como hemos visto en el apartado anterior, la mayoría de los intelectuales de peso madrileños, pertenecían al bando aliadófilo o antigermanófilo. Sin embargo, esto no fue obstáculo para que muchos de ellos se reconocieran aún, aunque *con la boca pequeña*, admiradores de la cultura y la ciencia alemanas. En palabras de Espadas Burgos, “su germanofilia cultural, a la que nunca renunciaron, era perfectamente compatible con una aliadofilia política dominante en la mayoría de ellos”⁸. Una gran parte de los intelectuales españoles se habían formado en Alemania. Fernando de los Ríos había estudiado en Jena y Marburg; Ortega y Gasset en Marburg y Leipzig; García Morente también en Marburg y en Berlín; Julián Besteiro en Berlín, Leipzig y Munich. Compositores como Conrado del Campo, Julio Gómez, Isasi, Sorozábal, Fernández Arbós, José Lassalle o musicólogos como Rogelio Villar, disfrutaron también de una formación musical alemana.

Pero aunque estos intelectuales siguieran admirando en silencio la cultura alemana, el hecho es que, quizás por primera vez en la historia de España, las figuras más representativas de la cultura y del pensamiento españoles toman parte *activa* en la política del momento. Los intelectuales firman manifiestos, asisten a mítines, se dejan oír y crean opinión. En palabras de Espadas Burgos, “es precisamente en esa polémica originada por la guerra cuando se puede situar en España la presencia del intelectual comprometido y de una manera corporativa tanto como actor (firmante de manifiestos) como en su condición de testigo o de conciencia crítica de un momento de su país”⁹.

6.3. Posibles razones del rechazo hacia la obra wagneriana a partir de 1914

Es posible que del mero hecho, entonces inusual, de que fueran precisamente las figuras relacionadas con la cultura, y no con la política, las que se involucraran en mayor número y más apasionadamente en contra de un gobierno

⁷ cfr. La revista *Blanco y Negro* publica el 25 de septiembre de 1910 el cuadro de Carbonero “El castillo de Friedberg” que representa dicho castillo en la campiña de Friedberg, situada en el ducado de Hesse.

⁸ Espadas Burgos, Manuel: “De la época bismarckiana a la Gran Guerra” en Bernecker, W.: op. cit. p.79.

extranjero, el alemán, se derivara un rechazo social generalizado o, al menos, un desinterés por la cultura alemana. Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, numerosos intelectuales habían contribuido, a través de profusos artículos y estimulantes polémicas en la prensa diaria, a despertar el interés general de los madrileños por la música y la cultura alemanas, centrada en la obra de Richard Wagner. A partir de 1914, muchos de estos mismos intelectuales dejan de hablar de Wagner y de las grandezas de la cultura alemana en la prensa del momento, para volcarse en la lucha política contra la nación germana. Aunque en su fuero interno, muchos de ellos siguieran admirando la cultura germana, el ciudadano *de a pie* se sentía probablemente desorientado, pues perdía las referencias de los *guías culturales*, representados por los intelectuales.

No hay tampoco que olvidar otras consecuencias derivadas de la guerra que degradaban la imagen de la nación alemana, como la muerte de Enrique Granados y su esposa, el 24 de marzo de 1916, a bordo del buque inglés *Sussex* que fue hundido por un submarino *alemán*. El impacto en la prensa fue grande y mayor fue la repercusión, evidentemente, en el ámbito musical.

Así pues, aunque la imagen *sagrada* de la música alemana y, en este contexto, la figura de Wagner, no se vea *directamente* agraviada en la contienda entre aliadófilos y francófilos, es evidente que la intensidad del combate político es tal, que la preponderancia de la intelectualidad antigermanófila afecta de lleno a la imagen alemana en Madrid y perjudica toda manifestación artística germana. El número de óperas wagnerianas, conciertos y eventos dedicados al compositor alemán disminuirán drásticamente (llegando casi a la desaparición) en un brevísimo lapso de tiempo. No es casual, por tanto, que el comienzo de la Guerra Europea coincida también cronológicamente con el vertiginoso declive de la Asociación Wagneriana de Madrid. Pensamos también que esto explicaría, en parte, la ausencia de recepción en Madrid, a partir de 1914, de la vanguardia musical germana: Hindemith, Alban Berg, Max Reger, Zemlinsky o incluso

⁹ Espadas Burgos, Manuel: op.cit.; p, 78.

Mahler son prácticamente ignorados en su época. Schönberg es solamente referido en 1915, como indica Emilio Casares, por Adolfo Salazar¹⁰.

En cualquier caso, lo que también se evidencia tras el presente estudio, es el tremendo interés que se vivía en Madrid por todo lo que ocurría fuera de las fronteras españolas. Tanto la pasión y el odio wagnerianos, como el postrero activismo febril en pro o en contra de la causa aliadófila o germanófila, nos muestra a una ciudad deseosa de cambio, de apertura y de europeización.

¹⁰ cfr. Casares, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical” en *España en la música de Occidente*. Vol I. Actas del Congreso Int. celebrado en Salamanca; oct.-nov. 1985. Madrid, INAEM, 1987; p. 281.

IV. CONCLUSIONES

Richard Wagner constituye un caso único de *recepción*, determinada por su *pluralidad*. Nunca antes ni después, en la historia de la música, encontramos un compositor con una repercusión cultural de tan marcado carácter *multidisciplinar*. Esta multidisciplinaridad viene dada por la propia concepción de Wagner del drama operístico como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), concebida como fusión de elementos musicales y *extramusicales* dentro de un nuevo concepto artístico. Al igual que ocurriera en otras capitales europeas, la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid se caracteriza por una fuerte incidencia *social* y se documenta no sólo en la *música* sino también en otras manifestaciones culturales, particularmente en la *estética del arte*, en las *artes plásticas* y en la *literatura*.

Tras una exhaustiva búsqueda e investigación en campos diversos, relativa a la recepción de Wagner en Madrid durante el período 1900-1914, se llega a un criterio analítico y generalizador que permite establecer la periodización que especificamos a continuación. Resumimos además la evolución del wagnerismo durante el siglo XIX para una comprensión global del fenómeno wagneriano en Madrid.

Evolución del wagnerismo en Madrid. Periodización:

1864-1899

La primera interpretación de un fragmento wagneriano se debe a la batuta de Asenjo Barbieri que dirige, el 13 de marzo de 1864, “La gran marcha triunfal” de *Tannhäuser* en el Conservatorio madrileño. El director crea en 1867 la Sociedad de Conciertos de Madrid, institución desempeñará un papel decisivo en la difusión del sinfonismo y de la obra wagneriana en la capital. Poco a poco van surgiendo los enfrentamientos estéticos que oponen la escuela *belcantista* italiana a las nuevas corrientes musicales francesas y alemanas, siendo estas últimas, a través de Richard Wagner, consideradas como las más vanguardistas. Los defensores de la escuela italiana centran la polémica estética enfrentando conceptos como melodía-armonía, genio-ingenio, inspiración-cálculo, expresión-efectos, tradición-innovación, sencillez-

aglomeramiento, claridad de formas-abstursión, imitación subjetiva (modulación natural)-imitación objetiva (desnaturalización de las leyes de la modalidad), predominio vocal-predominio instrumental y canto-melopea¹. Barbieri, al igual que otros compositores de su generación, como Arrieta, se manifiesta en contra de la obra de arte total wagneriana, pero reconoce los méritos de obras como *Tannhäuser*, interpretando a menudo la “Marcha Triunfal” con la Sociedad de Conciertos. Tras la Revolución de 1868 aumenta significativamente el interés por Wagner. En 1869 se documenta la primera traducción de un escrito wagneriano, *Das Judentum in der Musik*, vertida al castellano por J.M. Doy y, a partir de 1871, los artículos en la prensa de Antonio Peña y Goñi sobre el compositor alemán son constantes. Frente a músicos y críticos considerados como antiwagnerianos (Barbieri, Arrieta o Esperanza y Sola), se forma en Madrid un grupo de músicos, musicólogos y críticos musicales, defensores de la obra de Wagner (como Peña y Goñi, José Castro y Serrano, Félix y José Borrell, Valentín Arín o Félix Arteta) que se esfuerzan en dar a conocer la obra del compositor en Madrid. Muchos de ellos viajarán a Bayreuth y formarán parte de tertulias wagnerianas celebradas por todo Madrid, siendo la más importante la del *Restaurante Lhardy*. La guerra franco-prusiana (1870-71), con la derrota de Francia y el nacimiento del nuevo Imperio Alemán, repercute negativamente en la opinión que de Wagner se tiene en España, anunciando ya el papel que la política jugará en la recepción wagneriana a partir de 1914. En 1875, Peña y Goñi realiza la versión castellana de *Rienzi*, primera traducción documentada de un libreto wagneriano en lengua española. El cinco de febrero de 1876 se estrena *Rienzi* en el Teatro Real, bajo la dirección de Skoczupole, precedido de una gran expectación y celebrado en la prensa como gran *acontecimiento*, que genera una estimulante polémica en torno a la nueva estética musical y pone de manifiesto un interés general por la escenografía y las nuevas técnicas de orquestación.

El 24 de marzo de 1881 se estrena *Lohengrin*, bajo la dirección de Jean Goula y obtiene gran éxito entre el público madrileño, aunque críticos como Esperanza y Sola desconfían del *revolucionario* tratamiento de la *armonía* en detrimento de la *melodía*, cuyos resultados son una música *nebulosa* y *pesada*, calificativos utilizados en ese momento para definir el efecto que producen las

¹ cfr. Camps y Soler en *La España Musical*, 14 de octubre de 1869.

manifestaciones culturales alemanas en España (tanto musicales, como literarias, filosóficas o pictóricas). La *curiosidad* por la obra wagneriana, sin embargo, parece consolidarse entre el *público* madrileño que acude al Teatro Real, que comienza a *diferenciarse* según su grado *intelectivo*: la obra de Wagner se presenta como un producto artístico de difícil acceso, que requiere una preparación intelectual desconocida hasta ahora en el terreno operístico. Esta peculiaridad coincidirá en parte con los deseos de *intelectualización* de la alta burguesía, provocando al tiempo una cierta *exclusividad* entre el público operístico, tendente al elitismo. El wagnerismo en Madrid se convierte así en una nueva *moda*. Una vez más, el elemento visual es observado con gran atención: si bien las decoraciones de Busato y Bonardi no representan novedades estéticas, llama la atención su efectismo, derivado de los avances en luminotecnia.

En 1882, Tomás Gorchs publica la versión castellana de *Lohengrin* y al año siguiente, dos nuevas versiones castellanas de libretos wagnerianos comienzan a circular por Madrid: *Lohengrin*, vertido al español por la pluma de Celestino Barallat y *Tristan und Isolde*, por E. de Mier. Este mismo año acuden a Bayreuth Joaquim Marsillach, Fernando de Aranda, Tomás Bretón, Mariano Vázquez, Rogelio de Egusquiza, Telesforo de Aranzadi y Francisco Tubino.

A partir de 1883, Wagner es ya aceptado como genio de la música y sus técnicas de orquestación y armonización son estudiadas y asimiladas por los compositores españoles de la llamada tercera Generación Romántica o Generación de la Restauración, principalmente por Pedrell, Chapí, Bretón y Serrano. Ideológicamente, se desatan estimulantes controversias que van más allá de la mera contraposición belcantismo-wagnerismo, apareciendo nuevos conceptos estéticos y filosóficos que opondrán conceptos como ortodoxia-heterodoxia, misticismo-egoísmo, renuncia-voluntad, estos dos últimos incentivados por la oposición entre *Parsifal* (estrenada en Bayreuth en 1882) y la filosofía de Nietzsche². También se observa poco a poco un creciente interés por el texto (libreto) del drama de Wagner y una necesidad de comprender, a través de la palabra escrita (libreto y escritos del autor) la simbología y estética

² cfr. Suárez García, Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral inédita. Oviedo 2002. Vol III; pp.1929-1962.

wagnerianas. En 1885, la colección Arte y Letras de Barcelona, publica la traducción de la práctica totalidad de los libretos wagnerianos (desde *Rienzi* hasta *Parsifal*), además de uno de sus escritos (*An einen französischen Freund (F. Villot) als Vorwort zu einer Prosaübersetzung meiner Operndichtungen*) contenidos en dos volúmenes bajo el título *Dramas musicales*.

En 1889 acuden a Bayreuth los hermanos Borrell, Ruperto Chapí, Emilio Arrieta, Valentín de Arín, de nuevo Mariano Vázquez, Luigi Mancinelli, José Xifré y los pintores Mariano Fortuny y Madrazo, Ricardo Madrazo y Aureliano de Beruete. Hacia 1890, muchos de ellos comenzarán a reunirse en Madrid alrededor de *tertulias wagnerianas* que tendrán lugar en locales ofrecidos por particulares (casa de los padres de Conrado del Campo, casa de Paulino Savirón; estudio de Mariano Benlliure y de Agustín Lhardy; estudio de Alejandro Saint-Aubin; rebotica de Félix Borrell), en cafés madrileños (Café Español, Café Suizo, Café de los Nigrománticos), en los Jardines del Buen Retiro y, sobre todo, en el Restaurante Lhardy. El *Círculo Lhardy* servirá de aglutinante del movimiento wagneriano madrileño, actuando como foco de irradiación de la estética del compositor sobre un amplio abanico de manifestaciones artísticas, no sólo musicales, sino también pictóricas, escenográficas, literarias y filosóficas.

A partir de 1890, Luigi Mancinelli dará un nuevo impulso al wagnerismo en Madrid, dirigiendo desde este momento la Sociedad de Conciertos, a través de la cual dará a conocer numerosos fragmentos wagnerianos y estrenando en el Teatro Real, el 22 de marzo, *Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg*. La curiosidad despertada ya con el estreno de *Lohengrin*, va convirtiéndose en creciente *interés* por parte del público que asiste a las representaciones, cuya atención y la de la crítica sigue desplazándose hacia la orquesta y la escenografía. La figura de Amalio Fernández, que colabora con Busato en la decoración de la obra, comienza a sobresalir en el panorama escenográfico español.

En 1891, Arcadio Sandoval traduce al castellano la recién estrenada *Tannhäuser* y, en 1893, Antonio Peña y Goñi vierte al español *Die Meistersinger von Nürnberg*. El 18 de marzo de 1893 tiene lugar el estreno de *Die Meistersinger*, bajo la dirección de Mancinelli, tras gran expectación por parte de crítica y público, circunstancia aprovechada por Antonio Peña y Goñi

que publica su libro *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. El éxito es enorme y la prensa lo atribuye fundamentalmente a la dirección orquestal.

En 1896 acuden a Bayreuth Fernando Carnicer y Emilio Tuesta, José Borrell, Emilio Roy, Evaristo Audivert y Rodrigo Soriano. En otoño de ese mismo año, el 27 de octubre de 1896, se estrena *Der Fliegende Holländer*, bajo la dirección de Joan Goula. Luis París se encarga de la dirección escénica y Busato, en colaboración con Amalio Fernández, realizará los decorados. La polémica entre wagneristas y antiwagneristas sigue manifestándose entre el público madrileño, aunque Wagner es ya considerado como un gran compositor y el público se muestra más familiarizado con las innovaciones instrumentales y comienza a ser receptivo a las novedades wagnerianas relativas a la utilización del *timbre*.

A partir de los años ochenta, se observa una atención creciente de los políticos alemanes hacia España. En 1889 (ocho años antes de morir asesinado como presidente del gobierno), Cánovas del Castillo, en este momento jefe del partido conservador, se reúne con el consejero de la Embajada alemana, Stumm, para conseguir ayuda para su periódico *La Época*. Ya desde mediados de siglo, revistas como *El Semanario Popular* y *El Nene* canalizan este interés de proyección cultural en Madrid a través de la difusión de la literatura alemana y contribuyen a la popularización de autores como Goethe, Schiller, Novalis, Jean Paul y Heinrich Heine. Las teorías krausistas introducidas en España a través de Julián Sanz del Río desde 1850, conocerán su máximo florecimiento en la década 1860-70 y continuarán expandiéndose hasta entrado el siglo XX a través de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Giner de los Ríos, contribuyendo decisivamente a la entrada de corrientes culturales alemanas y despertando el interés de los intelectuales por la nación germana. En 1894 Giner de los Ríos publica un escrito titulado “La música romántica y la música simbolista”, en el que relaciona la música de Wagner con el simbolismo literario. En 1896 se crea el *Colegio Alemán de Madrid* para satisfacer las necesidades de la creciente comunidad alemana residente en la capital. Richard Strauss visita la capital en 1898, dirigiendo numerosos fragmentos wagnerianos, además de obras propias, los días 27 de febrero, 6 y 13 de marzo, interpretados por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso. Su visita supone un nuevo impulso para el sinfonismo

y wagnerismo madrileños. Ese mismo año, José Lassalle publica *La Walkyria. Ensayo crítico*, con el objetivo de familiarizar a los madrileños con la obra que será estrenada al año siguiente. El 19 de enero de 1899 se estrena *Die Walküre* y obtiene un éxito mayor que los anteriores estrenos. La escenografía a cargo de Amalio Fernández y Busato vuelve a ser uno de los puntos de mira de la crítica.

1900-1901

A comienzos del siglo XX, el wagnerismo en Madrid se presenta ya como un fenómeno social consolidado y la presencia gráfica e iconográfica de Wagner en la prensa periódica es cada vez más frecuente. El primer año del siglo viene determinado por la gestión, al frente del Teatro Real, del director de escena Luis París. Éste apuesta por una arriesgada inclusión masiva de Wagner en la programación que, si bien se saldará con numerosos problemas económicos, conseguirá sin embargo despertar en Madrid un interés por Wagner más profundo. El 7 de marzo de 1901 tiene lugar el estreno de la tercera jornada de la Tetralogía: *Siegfried*, bajo la dirección de Campanini y con decoraciones de Amalio Fernández. Una semana antes del estreno, la práctica totalidad de la prensa se vuelca en una campaña divulgativa, explicando el argumento de la obra wagneriana y estimulando el interés general hacia la *obra total* del compositor. Tras el estreno, las crónicas anuncian el fin de la dialéctica estética que enfrentaba a las innovaciones wagnerianas frente a la escuela italiana y subrayan la consolidación y asentamiento de la música del compositor alemán en Madrid. Comienza a perfilarse un *cambio de actitud* del público operístico que acude ahora *intelectualmente preparado* a la representación, mostrando un interés nuevo por el *texto* y por la *simbología* wagneriana, una progresiva atracción por el *elemento visual* en el escenario y un desplazamiento del foco de atención, centrado hasta ahora en la interpretación vocal, hacia la *interpretación orquestal* que, en el caso de *Siegfried*, obtendrá un éxito sin precedentes. La nueva atracción hacia la orquesta wagneriana motivará un interés creciente hacia el *sinfonismo* en general, que será incentivado por la creación, mes y medio más tarde (30 de marzo de 1901), de la Sociedad Filarmónica de Madrid. La visita en mayo de Nikisch a Madrid (días 2, 3, 4, 6 y 10), al frente

de la Orquesta Filarmónica de Berlín, será celebrada en la prensa como un gran acontecimiento y tendrá como consecuencia la difusión de fragmentos de Wagner y de la obra de músicos germanos pertenecientes a la llamada primera generación romántica: fundamentalmente la obra de Beethoven y Schubert.

Desde el punto de vista literario, se observa a principios del siglo XX la asimilación de la simbología wagneriana, asociada en España a la estética modernista. El soneto “Wagner” de Manuel Machado (perteneciente al ciclo *Alma*, escrito entre 1898 y 1900), el poema “Tropical” de Juan Ramón Jiménez (incluido en *Ninfeas* y escrito en 1900) y, particularmente, la novela de Vicente Blasco Ibáñez publicada en 1900, *Entre naranjos*, con gran repercusión en el área madrileña, se muestran como paradigmas de la recepción wagneriana literaria a principios de siglo.

La presencia de Wagner en las artes plásticas se hace patente también desde 1900, momento en el que el pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza, residente en la capital francesa, obtiene una medalla de plata en la Exposición Universal de París, gracias a su colección de grabados con motivos wagnerianos (*Kundry*, *Amfortas*, *Parsifal*, *Titirel*, *El Santo Grial*), formando parte del jurado el madrileño Aureliano de Beruete. A partir de este momento, los viajes a España y las visitas de Egusquiza a Madrid serán frecuentes. En 1901 realiza un estudio del óleo *Tristán e Iseo (La Muerte)* y, en 1902, hace donación al Museo del Prado de una serie de dibujos wagnerianos (*Amfortas*, *Kundry*, *Titirel*, *Parsifal*). A través de la mediación de Beruete, Egusquiza ejercerá una importante influencia en el círculo de pintores y artistas wagnerianos madrileños reunidos en torno al *Restaurante Lhardy*.

1902-1905

Este período viene determinado por el desinterés frente a la obra de Wagner del empresario del Teatro Real, José Arana, que sustituye a Luis París a partir de julio de 1902, dos meses después de que dé comienzo el reinado de Alfonso XIII (que alcanza la mayoría de edad el 18 de mayo de 1902). Alentado por los consejos del crítico musical, defensor del italianismo, Luis Carmena y Millán, Arana elegirá lo más seguro y *comercial* del repertorio operístico, excluyendo obras consideradas como modernas o innovadoras, desde la música de Wagner hasta las composiciones de autores españoles

contemporáneos. Durante estos cuatro años no tiene lugar en el regio coliseo ningún estreno wagneriano, programándose tan sólo reposiciones de obras ya estrenadas (*Tannhäuser*, 17.12.1904) y destacando las tres reposiciones de *Lohengrin* (28.12.1902; 26.11.1904; 12.12.1905), cuya programación se debe a su popularidad y su probado beneficio lucrativo. Durante este período no encontramos ninguna traducción al castellano de la obra del compositor.

Sin embargo, el interés por Wagner, despertado en Madrid ya en las últimas décadas del siglo XIX y acrecentado los dos primeros años del XX, gracias a la gestión de Luis París como empresario del regio coliseo, continúa creciendo *en la sombra*. Las cartas enviadas por el escenógrafo Amalio Fernández a Luis París (que continúa su labor divulgadora a través de la dirección escénica del regio coliseo) desde el continente americano a partir de 1906, muestran el casi obsesivo interés del primero por *modernizar al público* madrileño, dando a conocer en Madrid la obra completa de Wagner, y los proyectos que ambos planeaban a este fin, preparando la vuelta de Amalio a la capital que tendrá lugar en 1908.

Por otra parte, con el objetivo de ganarse simpatías fuera de sus fronteras, el gobierno alemán comienza a centrar sus esfuerzos en España tratando de actuar sobre la prensa y fomentando la formación escolar alemana a través del recién creado Colegio Alemán de Madrid, que comienza a admitir de manera creciente alumnos hispanoparlantes que deseen formarse en el sistema germano.

El interés por la estética *romántica* germana sigue patente. La frecuente inclusión en las programaciones de obras de Beethoven o Schubert en las Veladas Musicales del Ateneo, en la programación de la Sociedad de Conciertos y de la Filarmónica madrileña son buena muestra de ello. Conferencias como la pronunciada en el Ateneo por Segismundo Moret titulada “El municipio en Alemania” (16 de febrero de 1904) denota un interés sociopolítico nuevo por la nación alemana por parte de políticos liberales.

La pintura simbolista wagneriana de Egusquiza continúa ejerciendo influencia en los círculos pictóricos madrileños, como muestra el artículo de Pérez Guzmán dedicado al pintor y aparecido el 8 de diciembre de 1903 en *La Ilustración Española y Americana*. En 1905, Egusquiza hace donación a la

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de dos aguafuertes: *Goya y Calderón de la Barca*.

La conciencia del creciente peso social de la música en Madrid por parte de los compositores del momento se pone de manifiesto no sólo en la prensa sino también en conferencias celebradas en la capital, como la pronunciada por Tomás Bretón el 12 de febrero de 1905 en el Ateneo bajo el título “La música y su influencia social”.

1906-1908

Durante este período, la gestión de Arana al frente del Teatro Real, desfavorable a la recepción wagneriana, continúa, pero al mismo tiempo se intensifica la imagen positiva de Alemania entre los madrileños gracias a los resultados de la política exterior alemana, lo que contribuye a un mayor interés por la obra wagneriana en la capital. A partir de 1906, el gobierno alemán decide fomentar a conciencia el Colegio Alemán madrileño, aumentando considerablemente su subvención. Cada vez son más los niños madrileños que se inscriben en sus listas y la institución comienza a ganar prestigio entre la clase política dominante y los intelectuales madrileños. Al mismo tiempo, los resultados de la política de prensa iniciada en 1900 con el canciller Von Bülow, empiezan a dar sus frutos en diarios importantes como *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*, en los que se observa un importante incremento de noticias referidas a la nación y cultura alemanas y una intensificación de la positiva imagen general que de Alemania se tiene en España. El interés que despierta la cultura alemana es tanto de orden político como intelectual. En 1906, Ortega y Gasset realiza su primer viaje de estudios a Alemania, matriculándose en la Universidad de Marburgo (donde estudia con H. Cohen y P. Natorp), experiencia que marcará su pensamiento filosófico y su vida personal. Ese año, Egusquiza muestra sus obras en Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo por ellas numerosas menciones honoríficas. Desde el punto de vista arquitectónico, la *moda modernista* representada por Valentín Roca y Eduardo Reynals en Madrid (futuros socios de la Asociación Wagneriana) produce una fuerte demanda a partir de 1906, sugiriendo el vínculo entre el wagnerismo latente en la capital y

el movimiento modernista, relacionado tradicionalmente con la estética wagneriana.

En 1907 se publica la traducción al castellano de la Tetralogía completa de Richard Wagner (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*) de Antonio de Vilasalba.

1908-1910

Tras la partida de José Arana, el 11 de julio de 1907, Luis Calleja y Antonio Boceta se hacen cargo de la dirección del Teatro Real. Su gestión aperturista y moderna, será definida por la prensa como *la vuelta al camino del progreso*. Los nuevos empresarios, con la colaboración de Luis París, orientarán con entusiasmo la programación en pro de la difusión de Wagner en la capital, estrenando en estos tres años dos de las cuatro óperas que restan para presentar el repertorio completo del compositor: *Götterdämmerung* y *Das Rheingold*.

En 1908 Ortega regresa a Madrid tras su estancia en Alemania y comienza su actividad docente en la Escuela de Magisterio. En diciembre de ese año, Victor Germaix da un curso de siete lecciones en el Ateneo madrileño sobre la poesía francesa parnasiana y simbolista contemporánea, clara beneficiaria de la estética wagneriana y responsable del nacimiento del *wagnérisme* en Europa.

A partir de este momento, la política de prensa alemana y la proyección cultural en Madrid empieza además a mostrar resultados palpables, observándose una presencia de noticias sobre la nación alemana en la prensa aún mayor e incluso un claro incremento de anuncios publicitarios germanos. El Colegio Alemán continúa ganando prestigio entre la élite social madrileña. Gracias a las subvenciones del gobierno alemán y al número creciente de alumnos españoles que acuden al colegio, en 1909 se construye un nuevo edificio en la calle Zurbarán nº 9, colocándose la primera piedra el 27 de enero, día en el que se celebra el 50 aniversario del Kaiser.

Tras una enorme campaña de divulgación en la prensa previa al estreno, además de conferencias divulgativas de la mano de Félix Borrell en el Ateneo, se estrena el 7 de marzo de 1909 *Götterdämmerung*, bajo la batuta de Walter Rabl y la dirección escénica de Luis París. Los decorados corren a cargo de

Amalio Fernández. La prensa refleja el carácter de *apoteosis wagneriana* condensada en el apasionado grito de “¡Viva Wagner!” que se escuchó al término del estreno. La prensa describe a un público madrileño cada vez más cultivado, contrapuesto al habitual de las *noches de moda*, que llena la sala y se muestra respetuoso y silencioso durante toda la larga representación, haciendo uso de la traducción al castellano de López Marín del libreto wagneriano y refiere el *verdadero avance* en la educación musical del público que esta vez no acude al gran teatro de la ópera atraído por la fama de la *diva* o del *divo*. *España Nueva* titula su crónica del 8 de marzo como “La nueva era” y hace alusión al “ocaso de los divos”, insistiendo en el hecho de que el público comienza ya a fijarse en el conjunto de la obra, atendiendo no sólo a la interpretación vocal, sino a la orquesta, a la música en sí, al texto y a la escena. Así, Amalio Fernández recibe elogios unánimes y entusiastas por sus decoraciones y Luis París, como director de escena y divulgador por excelencia de la obra wagneriana en Madrid, es definido por *La Época*, el día del estreno, como *redentor* de la “tiranía del arte falso y emocional de los divos”. El papel de la orquesta, dirigida por Walter Rabl, cobra un claro protagonismo bajo la dirección de Walter Rabl, recibida por la prensa con absoluto júbilo. Augusto Barrado, desde *La Época* define el 8 de marzo el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* como augurio de un cambio según el cual, “el *walhalla* de los dioses del *bel canto* se viene abajo a todo escape” y “el arte indigno, superficial y servil (...) va a suceder al arte noble, profundo e independiente”. En esta línea se expresará, desde la revista *Música*, Conrado del Campo ocho años después (el 15 de abril de 1917), realizando un balance de la evolución del sinfonismo en España durante los primeros quince años del siglo y recordará cómo muchos compositores de su generación vivieron el grandioso éxito del *Ocaso de los dioses* creyendo “en una verdadera regeneración del gusto estético” del público y afirmando el inminente fin del superficial “reinado de los divos”.

La amplia repercusión de la obra de Wagner en la sociedad se manifiesta también en la utilización de personajes del *Ocaso* para parodiar la escena política del momento, como muestra la caricatura “El Ocaso de los dioses” aparecida en *Gedeón* una semana después del estreno, en la que se pone de manifiesto la ineficacia de la reforma de la Administración Local (representada por *Brunilda*) ideada por el presidente de gobierno, el

conservador Antonio Maura (que aparece como *Sigfredo*) y lo arriesgado de su gestión política, que cuenta ya con peligrosos adversarios (los liberales Segismundo Moret, representando a *Gunther*; José Canalejas como *Hagen* y al viejo *Alberico*, encarnado por Eugenio Montero).

Tras el estreno, las numerosas reposiciones de la obra wagneriana dan pie a los comentaristas para reflexionar sobre el impacto social de la misma y atribuir la *regeneración del gusto* del público al avance del movimiento wagneriano en la capital. Así, Saint-Aubin, con motivo de la reposición del *Ocaso* el 1 de febrero de 1910, describe la composición *culta* del *paraíso* o *gallinero* del Teatro Real, al que acudían, acompañados de libreto y partitura, los fervorosos seguidores de la obra de Wagner, pertenecientes muchos de ellos a la *claque* wagneriana, transmitiendo con su ejemplo al resto del auditorio una contagiosa actitud más intelectualizada, más respetuosa y menos frívola respecto al fenómeno musical.

Durante el mes de julio de 1909 se desencadena la *Semana trágica de Barcelona*. Maura se ve forzado a dimitir el 21 de octubre y es primero sucedido por Moret y, en 1910, por Canalejas, quienes procurarán dar al país una orientación política liberal-reformista que promoverá numerosos avances sociales y fomentará la política europeísta y aperturista, aspecto que beneficiará las relaciones hispano-germanas y la recepción de la cultura alemana en nuestro país.

El 2 de marzo de 1910 se estrena *Das Rheingold*, de nuevo bajo la dirección musical de Walter Rabl, con dirección escénica de Luis París y decorados de Amalio Fernández. La primera de las jornadas de *Der Ring des Nibelungen* es así, paradójicamente, la última en estrenarse en Madrid. La prensa refiere sin embargo la ventaja derivada de este hecho y pone de manifiesto el asentamiento *definitivo* de la obra de Wagner en Madrid pues el público se encuentra familiarizado con el lenguaje wagneriano y conoce el argumento del *Anillo de los Nibelungos* en su totalidad, por lo que no parece necesaria ya una campaña divulgativa previa al estreno ni la publicación de síntesis argumentales relativas a la primera jornada del mismo. De nuevo se evidencia el declive del belcantismo, y la orquesta, bajo la dirección de Rabl, se erige como la gran triunfadora. Las decoraciones de Amalio Fernández son recibidas con unánime entusiasmo pero no así ciertos detalles técnicos

concretos de la puesta en escena (como la defectuosa mutación del primero al segundo cuadro o el *atrezzo* del primer cuadro del primer acto), lo que denota una actitud más crítica del público y un mayor interés por el elemento visual del drama operístico. Dos días después del estreno, Madrid recibe la visita de José Lassalle al mando de la *Münchener Tonkünstler Orchester* con un respeto y admiración que denota el avance del sinfonismo en la capital.

Durante este período se observa un importante incremento de nuevas traducciones de la obra wagneriana al castellano publicadas en Madrid y un mayor interés general por el texto wagneriano. En primer lugar, dado el interés por los libretos del compositor detectado en la sociedad española castellanoparlante, particularmente en Madrid, la Casa Maucci decide reeditar en 1908 todos los dramas wagnerianos publicados en 1885 por la Biblioteca Arte y Letras de Barcelona. En segundo lugar, se publican entre 1909-1910 nueve traducciones nuevas al castellano de la obra del compositor: *Lohengrin* de Roger Junoi, *Götterdämmerung* de López Marín y la Tetralogía completa (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) de Luis París, en 1909; en 1910 salen a la luz otras tres versiones al castellano de la obra wagneriana: *Rienzi* y *Tannhäuser*, de Roger Junoi y las traducciones rítmicas de *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Gil y Gordaliza.

La prensa refleja de nuevo el cambio de actitud del público que acude a las representaciones wagnerianas y la aparición de un auditorio “nuevo”, más intelectualizado, lo que lleva a afirmar a Joaquín Fesser desde *Madrid Musical* (1908-09), que “los aficionados de la buena casta aumentan en Madrid visiblemente (...) su número ha decuplicado, ha centuplicado en los últimos veinte años”. Entre las causas se encuentra en primer lugar la expansión del movimiento wagnerista, seguido por la labor en pro del sinfonismo llevada a cabo principalmente por la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Filarmónica y la actividad del Cuarteto Vela, la Sociedad de Instrumentos de Viento o la Banda Municipal. En el *Madrid Musical* de 1910-11, Fesser enumera con orgullo el número de representaciones wagnerianas durante la temporada 1910-1911, en la que Wagner había obtenido 30 representaciones, muy por encima de Verdi (16), Puccini (9) o Bellini (1).

Continúa la labor formativa de la prensa y se observa un incremento cualitativo en la crítica musical, destacando particularmente la figura del polifacético compositor Manrique de Lara.

El interés por la cultura germánica sigue creciendo y asentándose en la capital. En 1910 comienza la reedición ampliada, en quince volúmenes, de *El Walhalla y las Glorias de Alemania*, compilación de artículos del hispanista alemán Juan Fastenrath, publicada por primera vez en 1874-1879 y cuya popularidad en Madrid no cesa de aumentar. Fastenrath, divulgador de la obra de Wagner en Madrid y pieza clave en el acercamiento cultural hispano-alemán, fallece en 1908 y dedica el último de sus artículos (escrito en 1912) a la figura del compositor alemán.

1911-1913

Este período representa el punto álgido del apogeo wagneriano en Madrid y da comienzo con el estreno de *Tristan und Isolde*, el 5 de febrero de 1911, acontecimiento que produce una auténtica *convulsión* en la capital y provoca la creación de la *Asociación Wagneriana de Madrid*.

La prensa realiza de nuevo una amplia campaña divulgativa previa al estreno. Siguiendo la línea ascendente en pro de una profundización de la obra de Wagner observada a lo largo de los estrenos de la Tetralogía completa (*Die Walküre*, 1899; *Siegfried*, 1901; *Die Götterdämmerung*, 1909; *Das Rheingold*, 1910), los comentaristas y críticos musicales denotan mayor conocimiento sobre el hecho wagneriano. No sólo exponen detalladamente el argumento de la obra que va a estrenarse en Madrid, sino que especifican las particularidades de la partitura, explicando con insistencia el funcionamiento de los diferentes *leitmotive* (como demuestran los artículos de Barrado desde *La Época*), determinando el origen de las fuentes literarias de la obra de Wagner (artículos de Eduardo de Laiglesia sobre los orígenes de la leyenda bretona de Tristán e Iseo) o avanzando en la reflexión sobre la interpretación de la simbología wagneriana (Ernesto de la Guardia desde *El País*). Las crónicas del estreno son unánimemente favorables y refieren la profunda *convulsión social* que provoca la primera representación *Tristán e Isolda* en Madrid. Una vez más, la orquesta, dirigida por Gino Marinuzzi, ocupa el lugar más destacado, y la

escenografía, dirigida por Luis París, con decorados de Amalio Fernández, atrae la atención del auditorio y es recibida con unánime beneplácito.

En el campo de la estética, y como novedad respecto al proceso de recepción de la Tetralogía wagneriana, especialmente en contraste con las consecuencias de la última jornada, *El ocaso de los dioses*, que preconizaba el *ocaso de los divos*, el estreno de *Tristan und Isolde* provoca una vuelta al foco de atención hacia la *interpretación vocal*, destacándose los papeles protagonistas representados por Francisco Viñas (*Tristan*) y Cecilia Gagliardi (*Isolde*). El *carisma* de Viñas parece producir una irremediable vuelta al ansiado declive del divismo, aunque se observa una actitud *nueva* respecto al juicio de la interpretación vocal. Es significativa al respecto la positiva opinión de *La Época* dos días después del estreno, atribuyendo el éxito arrollador de Francisco Viñas no sólo a sus cualidades técnicas como “eficacia y justeza de acento (...), expresión adecuada en los *cantabiles* y en el declamado” sino, sobre todo, a la “completa ausencia del *virtuosismo* vocal” y su “profundo estudio del personaje y del arte wagneriano”. Es decir, el cantante deja de ser un objeto *circense*, dedicado a asombrar al auditorio gracias al lucimiento de sus cualidades vocales técnicas, para pasar a ser *parte integrante* de la *obra de arte total* wagneriana, lo que requiere una profunda compenetración de éste con el personaje y con la acción dramática en su conjunto, a través del previo acercamiento *intelectual* a la obra del compositor. La prensa hace hincapié en la wagnerofilia de Viñas que se define como *estudioso* de la obra del maestro y comienza así a perfilarse en el panorama musical español la necesidad, hasta entonces poco frecuente, del cantante *especializado* en la obra de un sólo compositor. Al mismo tiempo, y a pesar de que la polémica *belcantismo-reforma wagneriana*, iniciada en el siglo XIX, parece ahora completamente superada, músicos como Tomás Bretón defienden aún la estética belcantística, según la cual la *melodía* figura como *esencia inmutable* de la música, insistiendo en la capacidad privativa de la *voz humana* para plasmar la *expresión del sentimiento* y criticando la excesiva importancia de la *música pura* (sinfonía) en el drama de Wagner. Su convicción respecto a la supremacía de la voz frente a la orquesta se basa en la capacidad que, según él, posee la primera de provocar en el oyente una reacción emotiva espontánea (efecto sobre el *alma*), mientras que la segunda no llega al auditorio más que a través

de un proceso intelectual (efecto sobre el *cerebro*). La conferencia de Bretón es contestada, desde *La Revista Musical*, por Miguel Salvador según el cual, Bretón, desde su posición de defensa de la ópera italiana, justifica el olvido de la misma en Madrid con el auge *inrazonado* del culto a Wagner, atribuyéndolo a una *avasalladora* imposición de la *moda* y no, a lo que según Salvador, es una realidad indiscutible: el *avance en la educación musical* del público madrileño y el *sincero y devoto conocimiento* de la obra de Richard Wagner en la capital.

La *sacudida sentimental* provocada por estreno del *Tristán*, servirá de detonante para la creación de la tan esperada *Asociación Wagneriana de Madrid* (AWM) que queda constituida el 31 de marzo de 1911. Ya en esta primera reunión quedan aprobados los Estatutos de la Asociación y se constituye la Junta Directiva, de la que formarán parte el Duque de Alba (presidente), Valentín de Arín Goenaga (vicepresidente), Manuel de Cendra y López (secretario), Pablo Rafael Ramos y Ruiz (tesorero), Manuel Manrique de Lara (bibliotecario) y los vocales Arturo Saco del Valle, Conrado del Campo, Eduardo de Laiglesia, Aureliano de Beruete y Moret, José Borrell, Jose María Marañón, Kuno Kocherthaler, Germán Asúa, José Enciso y Fernando Gaisse. Como Socios de Honor, elegidos por su *indiscutible mérito* artístico y significación en el arte de Wagner, se proponen al hijo del compositor, Siegfried Wagner, al director de orquesta Luigi Mancinelli y al pintor wagneriano Rogelio de Egusquiza. La AWM alquila para su sede social los bajos de un céntrico edificio situado en el número 4 de la Plaza de las Cortes, prolongación de una de las arterias que nacen en la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo. La AWM se encuentra así junto al edificio que fuera sede del *Colegio Alemán* desde 1896 hasta 1909 y residencia de Sagasta (Carrera de San Jerónimo, 53) y muy cerca del *Restaurante Lhardy* (Carrera de San Jerónimo, 12), punto de encuentro de los wagneristas madrileños desde los años ochenta del siglo XIX. El local fue destinado a la Secretaría de la Asociación y a la *Biblioteca Wagneriana*. El núcleo de la nutrida biblioteca se componía de un archivo wagneriano parisino y contaba con las biografías sobre Wagner más importantes del momento (Glasenapp, Chamberlain, Angelo Neumann), obras sobre su vida y obra, fundamentalmente de autores franceses (Schuré, Noufflard, Grandmougin, Hippeau, Servières), así como numerosas partituras,

libretos traducidos (al francés, italiano, catalán y castellano), revistas musicales o la edición alemana de 1907 en doce volúmenes de la obra completa (escritos y libretos) del compositor. La AWM completó además este nutrido fondo de volúmenes franceses y belgas (34), alemanes (5), ingleses (1) e italianos (1), con obras españolas (Félix Borrell, Ernesto de la Guardia, Mateo Hernández, Joaquim Marsillach, Rodrigo Soriano Rogelio Villar) y suscripciones realizadas desde 1911 a 1914 a revistas musicales internacionales, como *Bayreuther Blätter*, *The Monthly Report* o *Revue musicale mensuelle*.

La vida de la AWM fue breve (menos de cuatro años) pero su actividad fue fructífera e intensa. Como afirmará Fesser en 1915 y reafirmará José Borrell en 1945, la AWM inició un género de música, el del *concierto sinfónico-vocal*, con tal fortuna, que ninguna de las manifestaciones análogas posteriores pudieron compararse ni en la calidad de los programas ni en su ejecución a estos *festivales* celebrados en el Teatro Lírico. Además de introducir un nuevo subgénero concertístico, la AWM impulsará decididamente la música germana y, a través de esta vía, favorecerá el asentamiento de la música sinfónica y la actividad camerística en la capital madrileña. Por otra parte, las orquestas y asociaciones que la AWM contrataba, fundamentalmente la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeó Catalá, contribuyeron, con sus giras por provincias, a divulgar este nuevo tipo de música por todo el territorio español. Además, gracias a la AWM, la prensa mantiene despierta la encendida polémica en torno a Wagner y a la *ópera nacional*, provocando así el mantenimiento de la inquietud polemista, claro signo de la vitalidad que exhalaba la vida musical madrileña del momento.

Especialmente interesante es el capítulo dedicado a conciertos: entre el 4 de mayo de 1911 y el 13 de diciembre de 1913, se documentan nada menos que veintiuna representaciones (trece conciertos y ocho óperas) organizadas por la Asociación Wagneriana que tienen lugar en el Teatro Lírico, en el Teatro de la Princesa, en el Teatro Novedades y en el Teatro Real bajo las batutas de Fernández Arbós, Luigi Mancinelli, Lluís Millet, Saco del Valle, Esnaola y José Lassalle. Los conciertos se centran en la obra de Wagner, pero incluyen también compositores germanos (Bach, Gluck, Haydn, Beethoven, Weber, Richard Strauss), húngaros (Liszt), franceses (Berlioz) belgas (César Franck), catalanes (Vives, Clavé, Montes, Morera, Millet, Pujol, Lambert, Pedrell,

Jannequin) y vascos (Usandizaga, Otaño). Particularmente interesante es el interés creciente derivado de estos conciertos por la obra de Beethoven, frecuentemente programado. De inusitada trascendencia social en la capital madrileña fueron los dos *festivales wagnerianos* protagonizados por el *Orfeo Catalá* (20, 21 y 23 de abril de 1912) y por el *Orfeón Donostiarra* (26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912). Los primeros obtuvieron un éxito sin precedentes y una impresionante repercusión en la sociedad, reflejada tanto en la prensa madrileña como catalana, concluyendo con un importante beneficio económico para la AWM y motivando la inscripción masiva de nuevos socios a la misma. Los segundos fueron excelentemente recibidos por crítica y público, aunque los elevados costes produjeron unas importantes pérdidas. La AWM organiza también en el TR, durante la temporada 1911-1912, los llamados *miércoles wagnerianos*, interpretándose la Tetralogía completa por su orden natural (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*), además de *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. El 22 de mayo, la AWM organiza un concierto-homenaje para celebrar el centenario del nacimiento de Wagner, bajo la dirección de José Lassalle, y el 13 de diciembre de ese año tiene lugar el último concierto dedicado a Wagner, dirigido por Walter Rabl y protagonizado por los dos nuevos *divos wagnerianos*: Francisco Viñas y Cecilia Gagliardi. Como muestra del *apogeo wagneriano* acaecido en Madrid durante este período, se representan en el Teatro Real, desde 1911 hasta 1913, simultáneamente a los conciertos organizados por la Asociación, un total de doce óperas wagnerianas: *Götterdämmerung*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg* (las últimas cuatro en dos ocasiones cada una). Por otra parte, la AWM organiza ocho conferencias sobre la obra de Wagner durante el período comprendido entre mayo de 1911 y enero de 1914: “El wagnerismo en Madrid” de Félix Borrell y la “Biografía de Ricardo Wagner” de Valentín de Arín (ambas celebradas el 4 de mayo de 1911); dos conferencias a cargo de Borrell sobre *Los maestros cantores de Nürnberg* (pronunciadas los días 23 y 26 de febrero de 1913); “Las leyendas de Wagner en la literatura española con un apéndice sobre el Santo Grial en el *Lanzarote del Lago* castellano” a cargo del erudito Adolfo Bonilla y San Martín (13 de marzo de 1913); “Concepción y desenvolvimiento del *Parsifal* wagneriano”

pronunciada por Manuel Manrique de Lara (7 de enero de 1914); “De Peredur a Perceval” de Eduardo Laiglesia (8 de enero de 1914) y “La filosofía de *Parsifal*” a cargo de Manuel Abril (16 de enero de 1914). La Asociación proyectó además la colaboración como conferenciantes de personajes relevantes del momento: Marcelino Menéndez Pelayo, Rafael Altamira y Jacinto Benavente que mostraron claro interés por las actividades de la Asociación, aunque no pudieran finalmente participar en los esperados proyectos (Menéndez Pelayo se encontraba enfermo y fallecería al poco tiempo de recibir la invitación, Altamira se vio obligado a viajar a Londres en viaje oficial y Benavente canceló la prometida conferencia por razones desconocidas). De las citadas conferencias, se documenta la publicación de las pronunciadas por Félix Borrell, Valentín de Arín, Adolfo Bonilla San Martín y Manuel Abril. La AWM publica también, en 1914, la traducción al castellano de *Parsifal*, en la versión de Joaquín Fesser.

La Asociación madrileña mantiene además una intensa relación con su homónima catalana, la *Associació Wagneriana de Barcelona*, presidida por Joaquín Pena, documentada a través del intercambio epistolar mantenido entre ambas instituciones desde el 4 de julio de 1911 hasta el 1 de julio de 1912. Unidas por un profundo entusiasmo por la obra de Wagner, ambas asociaciones deciden llevar adelante un ambicioso proyecto, ideado por Joaquín Pena y comunicado oralmente a la asociación madrileña a través del tenor Francisco Viñas: la construcción de un *teatro wagneriano* en lo alto de la montaña, junto al Monasterio de Piedra (Zaragoza), con cabida para unas dos mil personas, en el que pudiera representarse la última obra de Wagner, el *Bühnenweihfestspiel* o festival escénico sacro, *Parsifal*, cuyo plazo de protección iba a expirar en toda Europa el uno de enero de 1914. Como si de un *Bayreuth español* se tratase - lugar de peregrinaje nacional con proyección internacional - se ideó el plan de explotarlo en años sucesivos, pensando en habilitar el propio monasterio para hospedar a los posibles *peregrinos*. Para llevar a cabo este propósito, la asociación barcelonesa contacta con la familia Muntadas, propietaria del Monasterio que queda encantada con el proyecto, mientras en Madrid se realizan gestiones para conseguir subvención estatal, consiguiendo una audiencia con el rey Alfonso XII que tiene lugar el día 19 de abril de 1912, en presencia de la junta directiva de la AWM y Francisco Viñas. Tras la visita

al Rey, la AWM forma una comisión para visitar, junto con la asociación barcelonesa, el Monasterio, formada por Valentín de Arín, Manuel de Cendra, Manrique de Lara, Rafael Ramos, Saco del Valle, José Borrell, José María Marañón y Fernando Gaisse, además del arquitecto La Roca y otros miembros de la asociación. Debido a una serie de fatales imprevistos, reflejados a través de un desesperado envío de telegramas y telefonemas por parte de la AWM, la comisión madrileña se ve forzada a última hora a cancelar la visita y la comisión catalana se reúne sola con los arquitectos en el Monasterio de Piedra, encontrando el emplazamiento adecuado y realizando las oportunas medidas para el escenario, orquesta y espacio para los espectadores. Con el fin de resolver el problema de la financiación, la AWM mueve todo tipo de resortes, no sólo aisladamente a través de personas influyentes, sino reclamando el apoyo oficial del Rey y del Estado, diputaciones y ayuntamientos y corporaciones de cultura y planeando convertir el proyecto en “obra nacional”, abriendo suscripciones en todas las grandes capitales de la geografía nacional. El ambicioso *proyecto de Piedra*, sin embargo, fracasa, dado su elevado coste y su dificultad de financiación y en julio de 1912 se da por terminado el frustrado intento. A pesar de no ser llevada a cabo, la empresa iniciada por ambas asociaciones wagnerianas simboliza la efervescencia cultural de ambas ciudades y el alcance de la música en la sociedad española, características del inicio del regeneracionismo musical español que tiene lugar durante los quince primeros años del siglo XX. La idea de lanzar el proyecto es muestra de un quizás desmedido (y no por ello menos interesante) entusiasmo; la aparente viabilidad es, además, muestra de la *fuerza restauradora* que representó el movimiento wagneriano en España durante el inicio del segundo decenio del siglo XX.

Sin embargo, quizás el aspecto más interesante de la Asociación Wagneriana de Madrid se manifieste no tanto a través de su intenso activismo (conciertos, conferencias, publicaciones, proyectos) sino, sobre todo, a través del análisis de la composición de sus *socios*, cuyo número y heterogeneidad simboliza el inusitado interés desde 1911 hasta 1913 por la obra de Wagner y la *profunda repercusión social* del fenómeno wagneriano en Madrid: 1.747 miembros en marzo de 1912 (frente a los 251 que formaban la Asociación Wagneriana de Barcelona al año de su fundación) que ascenderían a 2.016 en

junio de 1913. En las *Listas de Señores Socios* publicadas en 1911 y 1913 por la propia AWM, observamos un selecto mosaico de la sociedad madrileña que incluye no sólo a personajes relacionados directamente con la música, como podría esperarse, o a la nobleza y aristocracia, tradicionalmente asociada al mundo de la ópera, sino a numerosísimos personajes relevantes de los más diversos campos, pertenecientes a la creciente burguesía intelectualizada, a profesiones liberales y al mundo artístico en su más amplio espectro. Así, desde músicos, musicólogos y musicógrafos (como Conrado del Campo, Manrique de Lara, Saco del Valle, Concha Dahlander, Lucrecia Arana, Julio Francés, José María Francés, José Ramón Blanco Recio, Luis Villa, Luis París o Adolfo Salazar), encontramos también a escritores o académicos (como Miguel de Asúa, Salvador de Madariaga, Alcalá-Galiano, Luis Araujo Costa, Luis Armiñán, Adolfo Bonilla, Gregorio Marañón), periodistas y críticos (como Joaquín Fesser, Félix Borrell, Luis Villalba, Mateo Hernández, José Juan Cadenas, Ricardo Baeza, Juan Spottorno), editores (Fernando Fé, José Blass), traductores (Antolín Sapela, Arturo Cuyás), políticos (Joaquín Sánchez de Toca, Nicolás María Rivero, Luis Marichalar, Amalio Gimeno), diplomáticos (Dupuy de Lome), aristócratas (Barones del Castillo de Chirel, Duques de Medinacelli, Condes de Yumuri), miembros de la comunidad alemana madrileña (Alberto Ahles, Guillermo Ullmann, Ignacio Bauer, Kuno Kocherthaler, Ricardo Traumann), ingenieros (Miguel Otamendi, Navarro Reverter, Luis Adaro), médicos (Antonio García Tapia, Adolfo Varela), fotógrafos (Enrique y Joaquín Ruiz Vernacci), arquitectos (Antonio Palacios, Luis María Cabello, Luis de Landecho, Valentín Roca, Eduardo Reynals, José Yarnoz) y pintores (Rogelio de Egusquiza, Aureliano Beruete, Manuel Benedito, Cecilio Plá, Ramiro Lezcano, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy). De especial relevancia resulta la inclusión de este último grupo en las listas de la AWM, pues indica la vinculación entre *wagnerismo* y *artes plásticas* característica del movimiento homónimo europeo de principios del siglo XX que, como mencionamos anteriormente, empezó a fraguarse en Madrid durante los últimos quince años del siglo XIX alrededor del *Círculo Lhardy*, donde se reunían los wagnerianos madrileños unidos por la pasión por la música de Wagner y por la pintura simbolista, beneficiaria de la estética wagneriana. Bajo el influjo de Rogelio de Egusquiza, los pintores madrileños se sienten

especialmente atraídos por la música, en sintonía con la idea schopenhaueriana de la supremacía de las artes, tan importante para la concepción estética romántica germana y que había llegado a España con retraso pero con fuerza, logrando que muchos pintores consideraran la afición musical, encarnada fundamentalmente en la obra de Wagner, como símbolo de *genialidad* artística. A la vez, músicos como Manrique de Lara o personajes asociados al mundo de la música como Félix Borrell manifiestan su afición a la pintura participando frecuentemente en las Exposiciones Nacionales y mostrando su visión estética wagneriana a través de paisajes inmersos en un *misticismo panteísta*.

Durante el período 1911-1913 se observa también un importante incremento de las traducciones de la obra de Wagner. En 1911 se publican en Madrid dos traducciones de *Tristan und Isolde* realizadas por socios de la AWM: la versión de Luis París y la debida a la colaboración entre Manuel de Cendra y Clementino Basail. En 1912 sale a la luz la traducción al castellano de *Die Meistersinger von Nürnberg*, obra de Luis París. En 1913 aparecen otras tres traducciones nuevas al castellano de la obra wagneriana: *Lohengrin*, sin mención del traductor y dos versiones de *Parsifal*: la versión rítmica de Gil y Gordaliza y la versión en prosa, publicada por la AWM, de Joaquín Fesser.

1914

El año 1914 comienza con una auténtica eclosión social wagneriana, originada por el estreno de *Parsifal* y termina con el abrupto declive de la AWM y el final del movimiento wagneriano europeo, dentro del que se encuentra ya enmarcada la ciudad de Madrid.

El uno de enero de 1914 se estrena en el Teatro Real la última obra de Richard Wagner, *Parsifal*, que es recibida en Madrid de manera apoteósica y representa un auténtico acontecimiento *histórico* por su profundo carácter social y por el hecho que supuso la conciencia generalizada de vivir, por vez primera, un estreno wagneriano en simultaneidad con el resto del mundo, pues en la inmensa mayoría de las grandes capitales el plazo de protección de la obra no vencía hasta el uno de enero de 1914. La abrumadora cantidad de artículos previos al estreno relativos a la obra de Wagner constata de nuevo el poder formativo de la prensa, el claro avance cualitativo de la crítica musical y la estimulante polémica que se desata en torno a aspectos *extramusicales* (pues

musicalmente el genio de Wagner se considera ya como indiscutible), como las disquisiciones lingüísticas en torno a los términos *Grial* o *Graal* o los numerosos análisis literarios sobre los orígenes españoles de la leyenda medieval en la que se basa Wagner para la génesis de su obra. La *intelectualización* del público asistente al espectáculo operístico se manifiesta por una documentación previa y un respeto cuasi *religioso* durante la representación de más de cuatro horas (que por primera vez se da sin cortes), que sorprende a los mismos wagnerianos. Muchos de los asistentes llevan consigo la traducción al castellano de Joaquín Fesser, editada por la Wagneriana madrileña. Las numerosas caricaturas alusivas al estreno documentadas en la prensa, los actos sociales derivados de la misma (como el *buffet* ofrecido durante los descansos por el *Hotel Ritz*) o la proyección cinematográfica del largometraje mudo *Parsifal* de Thomas Edison (musicalmente acompañado por el sexteto de Arturo García) en el Cine Príncipe Alfonso tras el estreno, muestran las consecuencias derivadas del profundo impacto social del hecho wagneriano. La orquesta, dirigida por José Lassalle, es definida como *magistral*. La moderna puesta en escena, dirigida por Luis París, es recibida con júbilo, sorprendiendo por la corrección del vestuario, las combinaciones de luces o sus originales adelantos técnicos (como los teléfonos instalados tras el escenario para regularizar con precisión las mutaciones en escena) y, sobre todo, por las nueve espectaculares decoraciones, obra del escenógrafo Amalio Fernandez. Su *panorama en marcha* -decorados móviles con un desarrollo de hasta 110 metros en tres planos distintos- causa sensación por su novedad.

La prensa muestra no sólo la repercusión, de orden *estético*, derivada del *misticismo trascendental* de la última obra de Wagner (reflejada en los artículos de Conrado del Campo o Carlos Luis de Cuenca) sino que pone además de manifiesto una preocupación general sociopolítica por el *aspecto religioso* que desde el siglo XIX había sido objeto de una profunda transformación. La *esencia mística* parsifaliana se interpretaba en este momento no sólo desde una vertiente *simbólica*, sino también desde un presupuesto católico confesional. Simultáneamente a las corrientes anticlericales de principios del siglo XX (marcadas por sucesos como la Semana Trágica de 1909), gran parte de la nobleza, la burguesía y las clases

medias continuaban en la línea de *recuperación católica* iniciada en España tras la Revolución del 98. En este sentido, el estreno de *Parsifal*, la última obra de un artista considerado en España aún como *moderno*, provocó un auténtico fervor religioso y se vivió por gran parte del público madrileño, como una auténtica *revelación*.

Seis meses después del estreno de *Parsifal*, durante el mes de julio de 1914, la AWM anuncia el proyecto de erigir, como hicieran la mayor parte de la asociaciones wagnerianas en Europa, un monumento a la memoria de Wagner, pues en 1912, con la idea de emplazarlo en el Parque del Oeste y consiguiendo un apoyo financiero del gobierno alemán, la Wagneriana había encargado el proyecto al joven escultor Julio Antonio, por mediación del entonces embajador Max von Ratibor. El escultor realiza en 1912 una mascarilla en escayola, un boceto en bronce de 94 cm. y numerosos esbozos a lápiz del monumento y calcula la dimensión definitiva en unos cuatro metros de altura, por lo que decide abandonar su estudio particular y trasladarse a la fundición Codina de la calle Cartagena. En 1913 comienza a modelar el barro, pero el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1914 y la subsiguiente marcha de Ratibor, frustra la culminación de su obra que acaba desmoronándose, salvándose sólo el busto. La *cabeza de Wagner* se convertirá, sin embargo, en una especie de objeto de culto entre los intelectuales madrileños y su presencia iconográfica (fotográfica) y su significación como símbolo de la controvertida personalidad de Richard Wagner se manifestará en la prensa a lo largo del siglo XX.

La definitiva disolución la Asociación Wagneriana de Madrid tiene lugar entre diciembre de 1914 y enero de 1915. Factores como su tardía aparición, la naturaleza de la afición wagneriana o las pérdidas económicas (originadas por la exigüidad de la cuota y el exceso del gasto ocasionados por sus ambiciosas actividades) pero, sobre todo, el estallido de la Guerra Europea fueron las razones del abrupto final de la entidad madrileña. A pesar de la neutralidad oficial declarada por el gobierno español ante el conflicto bélico europeo, la sociedad española y, con especial intensidad la madrileña, se dividió ideológicamente en dos grandes bandos, el bando *aliadófilo* y el *germanófilo*, defendiendo vehementemente los intereses de uno u otro grupo. Al primero pertenecían Francia, Inglaterra y Rusia, aunque el discurso

aliadófilo se centraba en España en la solidaridad nacional con el pueblo *francés*. Los aliadófilos se definen ideológicamente como la izquierda progresista liberal y los germanófilos como derecha conservadora y no es así raro encontrar, en el primer grupo, a políticos como Alejandro Lerroux o Manuel Azaña y, en el segundo, nombres como Vicente Gay o Antonio Goicoechea. Sin embargo, lo interesante desde el punto de vista social es el hecho, relativamente nuevo en España, de que son ahora principalmente los *intelectuales* los que toman *parte activa* en la defensa de intereses socio-políticos. Las figuras más representativas de la cultura y el pensamiento españoles firman manifiestos, asisten a mítines, se dejan oír y crean opinión. Si bien dentro del grupo germanófilo encontramos a personajes como Jacinto Benavente, Pío Baroja, Carlos Arniches, José Juan Cadenas, Adolfo Bonilla San Martín, Antonio Muñoz Degraín o Aniceto Marinas, la realidad es que la gran mayoría de intelectuales de peso se inscriben en las listas aliadófilas o antigermanófilas. A través de apasionados *manifiestos* publicados en la prensa, los intelectuales madrileños se involucran en la polémica polaridad Francia-Alemania, decantándose la gran mayoría por el bando francés. Muchos de ellos se habían formado en Alemania o se vinculan a la Institución de Libre Enseñanza y al krausoinstitucionalismo, afanándose hasta ese momento, por divulgar la cultura germánica en España (como es el caso de Ortega y Gasset) o haciendo uso consciente de motivos wagnerianos para la elaboración de sus creaciones artísticas (desde músicos como Rogelio Villar hasta escritores como Blasco Ibáñez, Manuel Machado, Leopoldo Alas Clarín, Pérez Galdós y pintores como pintor Julio Romero de Torres). Del mero hecho de que fueran precisamente las figuras relacionadas con la cultura, y no con la política, las que se involucraran en mayor número y más apasionadamente en contra del Imperio Alemán, se deriva un desinterés que se convertirá en rechazo social generalizado por toda manifestación germana. A pesar de que muchos intelectuales aliadófilos defiendan su *germanofilia cultural* y aunque la imagen *sagrada* de la música alemana no se vea agraviada *directamente* en la contienda entre ambos bandos, es evidente que la intensidad del combate político es tal, que la preponderancia de la intelectualidad antigermanófila afecta de lleno a la cultura alemana y perjudica toda manifestación artística germana en Madrid.

Desde el punto de vista literario, el punto de inflexión en la recepción en España de la cultura germana queda claramente reflejado en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez, publicada en 1916. El mismo autor que inauguraba el siglo publicando, en 1900, *Entre naranjos*, panegírico a la obra de Wagner y testimonio de la profunda admiración por el músico y que contribuiría decisivamente a la difusión de la obra wagneriana en España, escribe en 1914 una novela que producirá el efecto contrario. Convertido en aliadófilo convencido y germanófilo implacable, Blasco escribe en París, a instancias de Poincaré, entonces presidente de la República Francesa, una novela proaliada de carácter propagandístico, en la que se narran los horrores de la guerra y en la que los alemanes aparecen, dentro de los tópicos antigermanos, como causantes del conflicto.

La abrupta disolución de la Asociación Wagneriana de Madrid es el primer signo del declive del wagnerismo en España, enmarcado dentro del movimiento histórico definido como *wagnerismo europeo*, cuyo final se documenta también con el estallido de la Primera Guerra Mundial. La Guerra Europea provoca un rechazo generalizado (claramente perceptible en la sociedad madrileña) hacia el Imperio Alemán y, subliminalmente, hacia todas sus manifestaciones culturales, al tiempo que se rehabilita entre la población la positiva imagen de la nación francesa. A partir de este momento, los wagnerófilos madrileños seguirán mostrando su admiración por la obra de Wagner, pero cesarán en su afán proselitista y el fenómeno wagneriano como *fenómeno de masas* se dará por concluido. La programación de óperas de Wagner se reducirá drásticamente y el interés musical, encauzado a partir de ahora por Adolfo Salazar, no se centrará ya en Alemania, sino en Francia, concretamente en las corrientes impresionistas lideradas por Debussy, Fauré y Ravel. A partir de 1915, muchos de los socios de la recién disuelta Asociación Wagneriana (y probablemente alentados por la vivificante experiencia de ésta) pasarán a formar parte de otra asociación de enorme significación no sólo por su labor en pro de la divulgación de la música francesa contemporánea, sino también por su apertura hacia otros compositores europeos del momento (Stravinsky, Bartok, Kodaly, Scriabin) y, sobre todo, por su esfuerzo en pro de la difusión de la nueva música española: la Sociedad Nacional de Música.

Circunscripción de Madrid al *wagnerismo europeo*

Delimitación del término *wagnerismo*

Los resultados del análisis de la recepción wagneriana en Madrid permiten afirmar que la evolución del wagnerismo en Madrid se entronca dentro del fenómeno histórico homónimo europeo, tanto desde el punto de vista cronológico, como por su peculiar recepción extramusical.

A lo largo de nuestro trabajo nos hemos referido al término *wagnerismo* o *wagnerianismo* utilizando la terminología de la época, reflejada tanto en la prensa periódica como en los escritos relativos al compositor. Con este término se expresaba (tal y como se sigue haciendo a menudo en la bibliografía al uso actual) de manera general, la admiración o el entusiasmo que diferentes personajes o grupos de personas expresaban por el músico alemán. Sin embargo, es necesario delimitar el significado preciso de este término, para poder comprender la amplitud del fenómeno wagneriano madrileño y su inclusión dentro de la historia de la cultura europea.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que wagnerismo es un *movimiento histórico*, enmarcado en un marco cronológico concreto, dando comienzo en Francia hacia 1860 y finalizando en toda Europa (incluida España) hacia 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial. El término *wagnérisme* comienza a utilizarse en el país vecino durante los años ochenta del siglo XIX, siendo su punto de partida el año 1861. El estreno de *Tannhäuser* en París, el 13 de marzo de ese año, se había convertido en un sonado escándalo que provocó una fuerte división de opiniones entre entusiastas y detractores de la obra del compositor alemán. A raíz de este acontecimiento, el poeta Charles Baudelaire publica, el 1 de abril de 1861, un artículo en la revista fundada y editada por Edouard Dujardin, la *Revue Européenne* que, bajo el título de “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”, defiende con fervor la obra wagneriana y desata una apasionada polémica centrada en la *estética* literaria, musical y pictórica en toda Francia, provocando la aparición de un fenómeno cultural principalmente *extramusical* que se extenderá rápidamente por toda Europa, a partir de los años sesenta del

siglo XIX, y será definido en su país de origen, a partir de la década de los ochenta, como *wagnérisme*.

En el caso de Madrid, la obra de Wagner llega con un indudable retraso respecto al resto de Europa (*Rienzi* se estrena en Dresden en 1842, en París en 1869 y en Madrid, en 1876) y, si bien las primeras huellas de recepción wagneriana se documentan ya a través del escritor Juan Valera en la carta enviada a su hermano en 1856, no observamos una clara y generalizada repercusión social ni una ramificación del hecho musical hacia otras manifestaciones artísticas hasta el estreno de *Rienzi*, en un suelo ya abonado por Barbieri (que dirige en 1864 el primer fragmento wagneriano: “La gran marcha triunfal” de la ópera wagneriana *Tannhäuser* en el Conservatorio), por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos de Madrid y la Sociedad de Conciertos de Madrid (que desde 1860 y 1868, respectivamente, difunden la obra de Wagner a través de la programación de diversos fragmentos de sus óperas) y, sobre todo, la labor propagandística llevada a cabo por críticos y musicólogos como Peña y Goñi (que desde 1871 años venía citando sistemáticamente a Wagner en la prensa y había realizado en 1875 la traducción de *Rienzi*, primera versión al castellano de un libreto wagneriano). El éxito de *Rienzi* provocará una apasionada polémica en torno a la *estética* del arte, en la que tomarán parte no sólo personajes vinculados con la música, sino también, y muy especialmente, los relacionados con la *pintura*, agrupándose, a partir de la década de los ochenta, alrededor de tertulias wagnerianas en cafés y restaurantes madrileños. El wagnerismo en Madrid como fenómeno histórico daría así comienzo en la década de los ochenta del siglo XX para finalizar en torno al año 1914, coincidiendo con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Como en el resto de los países europeos, la asimilación de la obra de Wagner en Madrid se desarrolla a través de un proceso particularmente lento. Sin embargo, la peculiar vinculación de la recepción madrileña a la *evolución sociopolítica* española, hace que dicho proceso se acelere a partir de 1898, avanzando de manera vertiginosa durante los primeros años del siglo XX y alcanzando su punto culminante entre 1911-1913, de manera que en 1914, cuando cesa el plazo de protección de *Parsifal* y se permite el estreno de la última ópera de Wagner en todo el mundo, el resto del repertorio completo de su obra se ha estrenado y repuesto en numerosas ocasiones en Madrid y el

público se encuentra ya, como en el resto de las ciudades europeas, familiarizado con su música e *intelectualmente* preparado para comprender su simbología dramática. La derrota experimentada por España ante los Estados Unidos en 1898, había producido una profunda consternación social, un sentimiento generalizado de humillación y vergüenza, que se tradujo en una esforzada *voluntad de cambio* y en una toma de conciencia generalizada de la necesidad de salir del proverbial aislamiento español decimonónico a través de una *apertura hacia Europa*. Si bien el influjo francés había sido una constante durante gran parte del siglo XIX (repercutiendo no sólo la cultura sino influyendo incluso en usos y costumbres) los españoles buscaban en este momento nuevas orientaciones. En este sentido, la entrada de corrientes culturales germanas que había comenzado a cobrar fuerza en el campo filosófico, desde mediados del siglo XIX, extendiéndose, a través del krausoinstitucionalismo, a los ámbitos de la más diversa índole (política social, religiosa y educativa; actividad literaria y vida cultural en su conjunto), se presentaba como una nueva fuente de aprendizaje y conocimiento que infundía esperanzas de cambio, e incidió claramente en la gran recuperación cultural española que se prolongaría hasta el segundo decenio del siglo XX. La creciente hegemonía política del Imperio Alemán desde su restablecimiento en 1866, unida a su supremacía cultural de cuño *romántico* en materia filosófica, literaria y musical, atrajo la atención de políticos e intelectuales españoles. En este sentido, la irrupción de la figura de Richard Wagner en el panorama cultural español, que empezaba a salir de su postración decimonónica se presentaba, a pesar de su tardía aparición, como paradigma de la vanguardia (a finales del siglo XIX) y de la modernidad (a comienzos del XX) tan ansiadas por la intelectualidad de entresiglos, contribuyendo a los deseos de regeneración cultural, actuando como *impulso restaurador* y provocando la aparición de un apasionado movimiento wagneriano que entraría en España a través de Barcelona y se manifestaría más tarde en Madrid.

Wagnerismo versus wagnerofilia

Frente al wagnerismo como fenómeno histórico determinado, la *wagnerofilia* (el amor, el entusiasmo, la admiración por la obra de Wagner) no tiene límite cronológico. En Madrid, esta admiración profunda por la obra del

compositor, se observa no sólo en los músicos o personas vinculadas al mundo musical (como Conrado del Campo, Enrique Fernández Arbós, Rogelio Villar, que muestran su admiración y profundo respeto por Wagner a lo largo de toda su vida), sino también en el terreno pictórico (Rogelio de Egusquiza, Aureliano de Beruete) o literario (Benito Pérez Galdós, Gregorio Marañón).

El *wagnerismo* se diferencia además de la *wagnerofilia* porque el primero *establece conexiones* entre el arte de Richard Wagner con corrientes humanísticas concretas (estéticas, musicales, literarias, pictóricas, filosóficas) y lo utiliza como *base o justificación* de las mismas, proyectando en Wagner no pocas veces el propio discurso programático o la propia ideología. Así, en el campo de la *estética musical*, el inicio del siglo XX en España comienza con un nuevo estallido de la polémica iniciada ya en el XIX en torno a la *ópera nacional*, que se intensificará hacia 1912, coincidiendo con el punto álgido del wagnerismo en Madrid. Preocupados por la difusión de la música nacional y empeñados en hacer triunfar la ópera española, un grupo de músicos y críticos musicales agrupados en un primer momento en torno a Ruperto Chapí (Tomás Bretón, Conrado del Campo, Manrique de Lara, Rogelio Villar; Félix Borrell, Joaquín Fesser, Alejandro Saint-Aubin), se basan en el éxito del drama de Wagner como paradigma de la nueva ópera nacional, proyectando en éste algunos de sus postulados estéticos: la utilización de temas históricos y legendarios autóctonos y el rechazo del idioma italiano a favor del empleo de la lengua materna como medios para expresar la *esencia nacional*; la eliminación de lo episódico y accidental (propio de la escuela italiana) en pro de una condensación de la *esencia poética* o el empleo del elemento sinfónico como nuevo medio de *expresión*.

Es importante además recordar el hecho de que el *wagnerismo*, como fenómeno, no nació en Alemania, ni siquiera dentro del círculo de Bayreuth, sino en *Francia* y a través de un grupo de artistas cuya actividad no se centraba en la música, sino en la *literatura*. La orientación del órgano oficial de los *bayreuthianos* alemanes, la revista *Bayreuther Blätter*, difería claramente de la del vehículo de difusión wagneriana francesa, la *Revue Wagnérienne*, provocando el menosprecio de la primera por la *sospechosa* vinculación de la segunda con corrientes literarias como el simbolismo, el decadentismo o la literatura del *Fin de Siècle*.

Si en París fueron los *escritores-poetas*, a través de una revista literaria (*Revue Européenne*), los responsables del surgimiento del wagnerismo, en Madrid fueron fundamentalmente los *escritores del hecho musical* (musicólogos y críticos musicales) quienes, a través de un incondicional amor por la obra de Wagner y de una profusa actividad proselitista centrada en la prensa periódica (y no sólo en la prensa especializada sino sobre todo en la diaria), consiguieron encender la chispa en el amplio campo de la *estética del arte*, chispa que ardería en primer lugar entre los músicos, propagándose rápidamente por terrenos como el pictórico, escenográfico, escultórico, arquitectónico y literario y provocando además una *moda social* de grandes proporciones que, convertida en un *fenómeno de masas* y contribuiría, a pesar de su aparente irrelevancia estética, a regenerar los gustos estéticos del público madrileño, difundiendo la música germana, el sinfonismo y la música de cámara y abriendo paso a una actitud respetuosa e intelectualizada frente al espectáculo operístico que derivaría en una mayor presencia de la música dentro la sociedad.

Recepción de la obra de Wagner en la música

Así pues, si consideramos el movimiento denominado *wagnerismo* como un fenómeno fundamentalmente *extramusical*, la recepción de Richard Wagner observada dentro del terreno de la composición musical tras la muerte del compositor en 1883, puede ser analizada bajo dos enfoques diferentes. El primero se enmarcaría dentro del wagnerismo, siendo su primera consecuencia la incidencia en la *estética* musical, anteriormente aludida; el segundo, comprendería el fenómeno puramente musical, es decir la recepción en el *terreno compositivo*, que se presenta como influencia directa, a modo de orientación, punto de partida o evolución de las obras de compositores españoles a partir de la obra del compositor alemán.

La recepción wagneriana musical, al igual que la pictórica, literaria y filosófica, se caracteriza por la *visión romántica* de la obra del reformador alemán (redescubrimiento de la música germana decimonónica de la Primera Generación Romántica: Beethoven, Schubert; valoración de los compositores que siguieron su línea romántica: Richard Strauss), más que por la experimentación formal derivada de sus avances compositivos (como ocurrió

en Alemania: Schönberg, Alban Berg, Anton Weber). La impronta de Wagner en los músicos españoles a partir de la década de los ochenta del siglo XIX se manifiesta, como indica José Ignacio Suárez³, en compositores pertenecientes a la Tercera Generación Romántica (como Pedrell, Chapí y Bretón) y a la generación posterior, denominada *modernista* (Albéniz, Arbós, Manrique de Lara, Morera, Granados). Dentro del área madrileña, destacamos los nombres de Ruperto Chapí, Manrique de Lara y Conrado del Campo.

La influencia de Wagner en la obra de Ruperto Chapí se centra en la etapa *media* de la creación wagneriana (principalmente en *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Meistersinger*). Esta predilección por el repertorio más *romántico* y *menos moderno* es precisamente reprochada por la crítica musical del momento. Tras el estreno de su ópera *Circe* (1902), Mitjana atribuye su influencia wagneriana exclusivamente a la etapa media (principalmente a *Lohengrin*), acusando a Chapí de exceso de eclecticismo por mezclar nostálgicos y *superados* elementos wagnerianos o italianos (Puccini), junto con modernos giros franceses (Saint-Saëns). Como advierte Emilio Casares⁴, la ópera *Margarita la Tornera* (1909), muestra evidentes influencias de *Tannhäuser* (sobre todo en la plegaria de Margarita, en la segunda escena del acto final, en clara analogía con la oración de *Elisabeth*). En esta línea, otro músico de su generación, Tomás Bretón, referirá dos años más tarde, su admiración por las obras de la etapa media frente a la Tetralogía, que le *aburría* por su *fatigante* extensión y extremada lentitud⁵.

La recepción wagneriana en Chapí se advierte en cualquier caso, de manera general, como en la mayoría de los músicos de su generación, en la técnica instrumental (fundamentalmente en la orquestación), en el dominio dramático (tratamiento de los personajes) y en el campo de la estética (nacionalismo). *Circe* utiliza un tema mitológico (la *Odisea* de Homero) y en *Margarita* se observa una búsqueda de la *esencia poética* del drama a través de una trama provista de contenido *místico*.

³ Suárez García, José Ignacio: La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico. Tesis doctoral inédita. Oviedo, 2002; pp.1957

⁴ cfr. Casares, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, S.G.A.E., 2001; Vol. VIII, voz “Ópera”, p.109.

En Manrique de Lara y en Conrado del Campo, admiradores del *maestro* Chapí (aunque sólo el primero fuera su alumno *reconocido*) y beneficiarios de su valoración de la obra de Wagner, observamos la huella del maestro alemán no sólo en el desarrollo de las técnicas de orquestación y en el campo de la estética tardoromántica, sino también en la tendencia a evolucionar en la armonía cromática y en la recepción del repertorio completo wagneriano (incluida la Tetralogía y *Parsifal*).

Además, en ambos se manifiesta claramente la influencia de Richard Strauss. Manrique de Lara, como amigo personal del compositor alemán, aparece como introductor de su obra en Madrid y le sitúa, junto con Pfitzner, Cornelius, Shillings y Weingartner, en la línea continuadora de la obra wagneriana. Desde el punto de vista técnico, ambos desarrollan la técnica del *leitmotiv* wagneriano siguiendo la línea straussiana. En cuanto a género, la predilección por el cultivo del *poema sinfónico*, especialmente presente en la obra de Conrado del Campo (*Ante las ruinas*, 1899; *La divina comedia*, 1910; *Granada*, 1913, etc.) es también una de las claras manifestaciones de recepción straussiana.

La estética postromántica se manifiesta en ambos compositores en primer lugar por su personalidad como músicos *intelectualizados*, dotados de una gran cultura humanística, polifacética y cosmopolita, conocedores de la lengua alemana y competentes en materia estética y filosófica (centrada en la obra de Schopenhauer) y, en segundo lugar, a través de sus composiciones, que manifiestan su peculiar interés por la literatura y por la expresión de la esencia poética a través de la *amalgama música-literatura*. El Cuarteto nº 5 “Caprichos románticos” de Conrado del Campo, inspirado en las Rimas de Bécquer, estrenado por el Cuarteto Francés en 1908, es uno de los numerosos ejemplos al respecto.

En el terreno de música escénica, se muestra en ambos la tendencia a mostrar los estados anímicos de los personajes y las situaciones del drama a través de la descripción orquestal, así como la aludida proyección en la obra de Wagner de los propios postulados relativos a la revalorización de la *ópera nacional*, centrados en conciliar el sinfonismo alemán con un nacionalismo de

⁵ cfr. Bretón, Tomás: “Influencia de Wagner en la lírica-dramática”. Conferencia celebrada en el Ateneo de Madrid el 22 de diciembre de 1911. Madrid, Imprenta C. Lineal, 1911.

cuño castellano. Así, en su ópera *Rodrigo de Vivar*, Manrique de Lara hace empleo de la *leyenda* del Cid Campeador; mientras Conrado del Campo compone la zarzuela *Aires de la sierra*, referida al redescubierto complejo montañoso madrileño, de carácter profundamente castellano. Particularmente interesante es la valoración del primero relativa al género zarzuelístico, en una línea próxima a Chapí y alejada de los postulados de Pedrell. Para Manrique de Lara, la *zarzuela* representó la *puerta de entrada* de las corrientes musicales germanas en España y contribuyó al posible florecimiento del drama lírico ya que, fiel a sus *orígenes*, hace vivir en la escena, revestida de un ropaje artístico, la canción popular, nutriendo vida en la *acción poética* y siendo *obra dramática* antes de convertirse en obra musical.

El cultivo de la *música de cámara*, particularmente presente en la obra de Conrado del Campo se deriva, si no directamente de la obra wagneriana, sí indirectamente a través de la revalorización de la figura de Beethoven, reimplantada fundamentalmente gracias a la difusión de la obra de Wagner en Madrid. La participación de Del Campo (como viola) en las actividades del *Cuarteto Francés* (que interpretará por vez primera en Madrid la integral de los cuartetos beethovenianos) y su actividad crítico-musical relativa a la vinculación Beethoven-Wagner (como el análisis de los paralelismos entre ambos compositores durante su última etapa compositiva, esto es, entre *Parsifal* de Wagner y los *últimos cuartetos* de Beethoven) impulsará decididamente el cultivo de la música germana romántica en todas sus manifestaciones. En esta línea, el empleo del *lied* como género compositivo dotado de intensa expresividad, interesará particularmente a Del Campo (como muestra *La canción de la piedra*, sobre el poema de Ganiet, o *Seis canciones castellanas*, con texto de Enrique De Mesa).

Así, el asentamiento de la obra de Wagner en Madrid durante los primeros quince años del siglo XX origina la *popularización de la música germana* en su línea *romántica*. En primer lugar, se observa una clara revalorización de la música germana producida durante el siglo XIX: desde la segunda etapa compositiva de Beethoven hasta la muerte de Wagner, pasando por la primera y segunda generación romántica (Weber, Schubert; Schumann, Mendelssohn). En segundo lugar, se populariza la música germana coetánea de aquellos músicos que evolucionan en la *línea romántica wagneriana* y serán

definidos como *postrománticos*. Tanto Manrique de Lara como Conrado del Campo ensalzan ante todo la obra de Richard Strauss y hacen frecuentes referencias a la obra de Gustav Mahler, Max Reger, Hans Pfitzner y Max von Schillings. El caso de Brahms resulta interesante pues, a pesar de considerarse como continuador de la línea romántica, su reconocido rechazo hacia la estética wagneriana, su total alejamiento del nacionalismo germano y su concepción musical intimista frente a la grandilocuencia wagneriana, lo colocan en una línea difícil de seguir para el público madrileño y su obra provoca a principios de siglo extrañeza e incompreensión. Por otra parte, compositores como Arnold Schönberg, representante de la vanguardia expresionista germana, que evoluciona a partir de los avances wagnerianos en materia armónica hacia la *atonalidad* (renunciando ya hacia 1910 a la tonalidad como principio constructivo), no llama en absoluto la atención de los músicos madrileños de comienzos de siglo.

Reflexiones en torno al inicio de la *restauración musical*

El análisis de la recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid durante el período comprendido entre 1900-1914 pone de manifiesto la peculiar vitalidad que respira la música en la capital durante los quince primeros años del siglo XX. El desbordante apasionamiento con el que se recibe su obra es una muestra más del optimismo y entusiasmo reinantes ante el hecho musical. Sin embargo, la prometedora regeneración musical, caracterizada por un dinamismo sin precedentes y una nueva presencia de la música en la sociedad, parece no cristalizar aún al final del período estudiado de la manera deseada. Una de las razones de este hecho puede encontrarse en la desproporción existente entre el repentino interés *masivo* por la obra de Wagner en Madrid, derivado de un vertiginoso proceso de asentamiento de su obra y la ausencia, dentro la sociedad madrileña, de una *base sólida* de formación general en materia de música. La herencia del siglo XIX se salda con una endémica carencia de *educación musical* de la sociedad española que, a pesar de los indudables avances conseguidos gracias al esforzado trabajo de destacados músicos y musicólogos desde el siglo XIX, no sitúa aún, al final de esta etapa, a la sociedad española a la altura de la europea y evidencia, además, un panorama musical de los primeros quince años del siglo XX como

continuación del anterior. La falta de una sólida educación musical explicaría también el absoluto desinterés general del momento por la vanguardia musical germana hacia 1910.

Tras una intensa labor propagandística iniciada a través de la prensa periódica durante las tres últimas décadas del siglo XIX, el fenómeno wagneriano se convierte en una *moda social*. Este hecho, anteriormente aludido, contribuye, a pesar de su aparente irrelevancia estética, a modificar los gustos del público que asiste a la ópera, ampliando su foco de atención (centrado hasta entonces en los *divos*) hacia el hecho sinfónico (orquesta), hacia la simbolización dramática (texto literario) y hacia la visualidad del drama (escenografía), consiguiendo así transformar su habitual actitud *frívola* hacia el espectáculo operístico (que deja de ser coto exclusivo de la aristocracia para dar paso a la creciente burguesía) a favor de una nueva actitud respetuosa hacia el drama lírico y, en consecuencia, una mayor consideración hacia el hecho musical en general.

Sin embargo, el miedo a *quedarse detrás* de los portadores de gusto provocaba en muchos, a pesar de su desconocimiento de la obra del compositor alemán, o precisamente por ello, la necesidad *social* de mostrarse a favor del movimiento wagneriano. Esta actitud es frecuentemente criticada por los conocedores de la obra wagneriana o por músicos como Bretón que, en su anacrónica defensa del belcantismo en 1911 atribuye el *desmedido* auge del wagnerismo a una avasalladora imposición de la moda. Los wagneristas son a menudo tildados de *snobs* que, deseosos de exhibir su superioridad intelectual, mirando por encima del hombro a todo aquello que no suene a Wagner. Si bien los cabecillas del movimiento wagneriano madrileño se caracterizaron no sólo por su profunda y sincera admiración hacia la figura del compositor sino también por sus amplios conocimientos acerca de su obra, parece indudable que parte de los numerosos madrileños que, gracias a la actividad propagandística de los primeros, se autodefinían en 1911 como wagneristas, lo hicieran, en realidad, movidos más por una moda social que por auténtico convencimiento. Estos *falsos wagneristas* serían así, en parte, responsables del abrupto declive de la Asociación Wagneriana de Madrid a finales de 1914.

De la misma manera se observan, durante el período 1900-1914, numerosos éxitos musicales no correspondidos en lo económico pues, a pesar

de la aparente nueva incidencia de la música en la sociedad, los madrileños no estaban aún dispuestos a realizar excesivos desembolsos para disfrutar de un espectáculo musical. La gestión de Luis París al frente del Teatro Real (1900-1902) se centra en la arriesgada programación de un repertorio considerado como *moderno*, centrado en la figura de Richard Wagner, que exige al público un respeto por la música derivado de una buena base de formación musical. Si bien este público se encuentra ya relativamente familiarizado con la obra wagneriana, no es capaz aún de disociar el espectáculo *social* de la ópera con la música que se va a escuchar. Su cansancio y aburrimiento al no *comprender* este nuevo producto artístico se traduce en las tremendas pérdidas económicas que harán perder su puesto a Luis París, a favor de Arana, que programará a partir de 1902 lo más seguro y comercial del repertorio, es decir, fundamentalmente ópera italiana. Los primeros conciertos programados en febrero de 1904 por la Orquesta Sinfónica de Madrid (creada en diciembre de 1903 tras el desastre económico sufrido por la Sociedad de Conciertos), proporcionaron un claro éxito musical pero un fracaso económico. En 1905, Amalio Fernández, a pesar de contar con novedosos proyectos artísticos y contar con el apoyo de crítica y público, *huye* a América, ante la falta endémica de infraestructura. En 1912, la Asociación Wagneriana, pese a su popularidad gracias al ingente esfuerzo de sus fundadores, traducido en un tremendo éxito inicial y una extraordinaria repercusión social de sus primeros festivales wagnerianos, protagonizados por el Orfeó Catalá en abril de 1912, sufre sin embargo unas irreparables pérdidas económicas tras los festivales representados por el Orfeón Donostiarra en octubre de 1913. Cuando al mes siguiente, la Wagneriana decide aumentar la cuota de abonados a la módica cantidad de 5 pesetas (lo que la Wagneriana barcelonesa venía cobrando desde 1902), el fin de la Asociación parece estar ya asegurado.

Por otra parte, la tendencia *populista* característica de la época y el intento de fomentar la afición a la música entre una amplia estratificación social es otra clara muestra de *salud* cultural. Sin embargo, al igual que la vertiginosa recepción de la obra de Wagner en la capital resultó algo precipitada, este excesivo optimismo inicial no parece contar con una base sólida de educación musical. Así, la iniciativa de la Sección de Música del Círculo de Bellas Artes de organizar, a partir de 1914, los llamados

“Conciertos populares”, con precios asequibles, para promover la afición a la música, fue excelentemente acogida pero, como afirma José Luis Temes, si “la continuidad en su financiación (...) no presentaba problemas” esto se debía al hecho de que “el tapete verde y la ruleta” eran en realidad los que “cubrían todos los posibles déficits”⁶.

Así pues, si el wagnerismo (como muestra de la restauración musical propia del período) en Madrid se manifiesta con una vehemencia que indica el deseo general de culturización y de apertura hacia Europa y actúa, indudablemente, como *fuerza restauradora*, la falta de una sólida base de tradición y educación musical provoca una cierta desproporción entre la oferta y la demanda *real*.

Mediadores entre la obra wagneriana y el público. El alcance de la prensa. El papel de Francia.

El asentamiento de la obra wagneriana en Madrid tuvo lugar, fundamentalmente, gracias al alcance de la *prensa periódica*. El análisis de la recepción wagneriana a principios de siglo pone de manifiesto el papel *educativo* y *formativo* de la misma, al introducir paulatina e insistentemente la obra de Wagner a través no sólo de revistas musicales sino, sobre todo, a través de la prensa diaria. Los medios de comunicación escrita condicionan ya al público, le *pre-disponen*, preparándole psicológica e intelectualmente (a través de la explicación de la simbología de obra, los argumentos y la partitura), en una suerte de *campaña* que crea un estado de continua expectación. Al lado de esta *faceta formativa*, de cuño regeneracionista, llevada a cabo fundamentalmente por wagnerófilos entusiastas, en su esfuerzo por dar a conocer la obra de Wagner en la capital, intelectualizando al público, se encuentra la *faceta manipuladora* llevada a cabo por intereses políticos extramusicales. La utilización de la prensa como herramienta política y la fundación del Colegio Alemán de Madrid como eje de la política cultural alemana, contribuirán indirectamente a la popularización de la obra wagneriana en Madrid, al acrecentar entre la sociedad madrileña el interés por la nación y la cultura alemanas. Así, a partir de 1900 la política de prensa alemana se

⁶ Temes, José Luis: “La Sección de Música del Círculo” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, Madrid, S.G.A.E.; p. 249.

centra (a través de subvenciones y de la mediación de particulares) en diarios como *El Imparcial*, *El Liberal*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España* y *ABC*, cuyos resultados palpables se harán notar a partir de 1906, coincidiendo con un fomento a conciencia del Colegio Alemán, y contribuirán a favorecer la imagen de Alemania entre la sociedad madrileña.

Pero si el gobierno alemán decide, a partir de 1900, desarrollar a fondo la política cultural en España es precisamente tras tomar conciencia de la *omnipresencia francesa* en la sociedad madrileña decimonónica. Ya en 1862, el semanario *La Abeja* llamaba la atención sobre la lengua francesa como único *filtro* para acercarse a la cultura alemana: el alemán le era tan extraño al español que éste tiene *forzosamente* que acudir a la mediación francesa. Por otra parte, la hostilidad española mantenida hacia el imperio alemán era interpretada por la nación germana como consecuencia dicha dependencia española de la prensa francesa.

Sin embargo, es interesante observar cómo Francia no sólo no impide la recepción de corrientes germanas en España, sino que en el caso de Wagner, el país vecino cumple precisamente un papel primordial en su proceso de recepción. Como referente cultural básico en nuestro país a lo largo de todo el siglo XIX y cuna del wagnerismo europeo, el wagnerismo llega a Madrid de la mano de Francia. El estudio de José Ignacio Suárez pone de manifiesto la dependencia española (madrileña) de la acogida francesa (parisina) en la recepción de obras wagnerianas: el fracaso parisino de *Tannhäuser* se traducía así en una mala imagen de Wagner en la prensa madrileña. Por motivos lingüísticos (pocos eran los intelectuales madrileños que leían sin dificultad el alemán), los escritos de Wagner llegaban a Madrid a través de las traducciones francesas, con la subsiguiente carga interpretativa. Las numerosas traducciones de la obra wagneriana al castellano son una muestra del deseo de emancipación de la dependencia francesa. Además de utilizarse entonces traducciones del francés sobre la obra wagneriana, el intelectual de principios de siglo XX leía sin mayor dificultad ese idioma, dando por válidos planteamientos estéticos a veces erróneos o, en cualquier caso, no originales de la obra wagneriana, sobre todo en lo que respecta a sus importantísimos escritos teóricos. La peculiar recepción wagneriana en Francia pudo repercutir negativamente en la interpretación del pensamiento estético y de la música de Wagner en España,

concretamente en Madrid. Así lo advertía José Tragó y Arana cuando, respondiendo al discurso de Manrique de Lara el día de su toma de posesión como académico de la Real Academia de Bellas Artes (27/V/1917), atribuía la *incomprensión* de la obra de Wagner al afán de aquellos que se limitaban a *copiar* los libros de divulgación que, *filtrados por las mallas de su idioma*, llegaban a Madrid desde Francia.

Wagner en la pintura

El movimiento wagneriano europeo condujo, en el campo estético, a la búsqueda de una *fusión de las artes*, incidiendo particularmente en la *pintura*. Alentado por la música de Wagner y la pintura de Delacroix, el poeta Charles Baudelaire estableció en 1861, a partir de su artículo “Richard Wagner et Tannhäuser á Paris” publicado en la *Revue Europeenne*, un sistema de *correspondencias* entre pintura y música (los colores pueden *sugerir* sonidos y los sonidos, colores: la fusión de ambos es capaz de *interpretar ideas*) que dio sus mejores frutos en el movimiento *simbolista*. El simbolismo, como reacción post-romántica frente al realismo positivista de fin de siglo, revaloriza lo misterioso y lo ausente, lo no explícito, como base del sentimiento de lo bello. El simbolismo recoge parte de la filosofía schopenhaueriana, que establece la *supremacía de la música* ante el resto de las artes. Su credo estético parte de la literatura, concretamente del poeta Mallarmé, según el cual, el objetivo del arte se basa en *sugerir* el objeto *sin nombrarlo*.

La repercusión de esta nueva estética wagneriana se manifestó pronto en Francia en pintores como Gustave Moreau, Odilon Redon o Henri Fantin-Latour, extendiéndose por toda Europa, con especial incidencia en Viena (Gustav Klimt, Theodor Herzl, Georg Trackl) y, dentro de España, en el área catalana, donde se documenta la huella wagneriana en autores tan dispares como Salvador Alarma, Ramón Bas, Pere Batalla, Joseph Berga i Boada, Cesar Cabanes, Salvador Dalí, Anselmo Doménech, Neus Francesch, Antonio Gelabert, Adrià Gual, Oleguer Junyent, Joan Llaverias, Lluís Masriera, J.A. Martí Teixidor, Lluís Montané, José Mestres Cabanes, Ramon Muns, Joaquim Renart, Ramon Ribas, Joan Serra o Francesc Soler i Rovira. Fuera del área catalana, encontramos claras huellas de la estética wagneriana en pintores como Rogelio de Egusquiza, Mariano Fortuny y Madrazo, Antonio Muñoz

Degraín, Julio Romero de Torres, Vicente Navarro Romero, José Rodríguez Acosta, Rafael Roses Rivadavia, o en ilustradores como José Arijá y Juan Comba y García.

Vinculados al wagnerismo madrileño (como socios de la *Asociación Wagneriana de Madrid* y relacionados con el *Círculo Lhardy*) encontramos a Rogelio de Egusquiza, Aureliano de Beruete, Tomás Campuzano, Cecilio Plá, Agustín Lhardy, Félix Borrell y Manrique de Lara. En todos ellos se manifiesta la doble afición a la música y a la pintura, propia del postromanticismo de entresiglos.

La influencia wagneriana en la obra de Rogelio de Egusquiza se manifiesta a través de una *nueva iconografía*, que utiliza personajes y escenas wagnerianas y trata de dotarlos, por medio de una peculiar simbolización y de un intenso *dramatismo*, de una expresión *espiritual* y *trascendente*. Egusquiza aparece como mediador clave en la difusión de la estética wagneriana en Madrid. Residente en París e inmerso en el movimiento simbolista francés, su continuo contacto con España y su intensa relación con la capital (centrada en Beruete) le convierten en *guía espiritual* para los pintores vinculados al wagnerismo madrileño, proporcionándoles, con su *simbolismo wagneriano*, una nueva pauta estética y técnica, de origen francés, casi desconocida en Madrid en el momento en el que el pintor comienza su producción wagneriana, esto es, en los años ochenta del siglo XIX. El reconocimiento de esta labor se traducirá en su nombramiento en 1911, como Socio de Honor, de la recién creada Asociación Wagneriana de Madrid.

El influjo de la estética wagneriana en los pintores wagnerianos vinculados a Madrid no se manifiesta tanto a través de la nueva iconografía (Cecilio Plá, *La Walkyria*, 1900), sino sobre todo por medio de la técnica y estética paisajísticas. Desde Beruete hasta Campuzano, pasando por Plá, Lhardy, Borrell y Manrique de Lara, los pintores wagneristas madrileños se caracterizan por sus paisajes *casticistas* inmersos en solemnidad mística o religiosa que pretenden *trascender* la realidad y captar el *alma* de la naturaleza. En sintonía con el regeneracionismo español, los pintores, como hicieran los literatos y los músicos, dirigen su mirada hacia Castilla (Beruete) y hacia la *Sierra madrileña* (Campuzano, Lhardy, Borrell, Manrique de Lara), en búsqueda de mostrar la *esencia nacional* a través de un *misticismo panteísta*

propios de la estética wagneriana. La Sierra de Guadarrama y los Monasterios de El Páular y El Escorial son motivos recurrentes de los *paisajistas de la Sierra*. Lhardy utiliza para ello, al igual que Rogelio de Egusquiza, la técnica del aguafuerte, en auge a finales del siglo XIX, por su valor simbólico y expresivo. Esta *poesía* del paisaje aparece ya en Alemania a principios del XIX, como en el “Monje en la orilla del mar” de Caspar David Friedrich, provocando en un principio incompreensión en los intelectuales españoles que, no sólo refiriéndose a las artes plásticas, sino también a las corrientes musicales, literarias y filosóficas, utilizan términos como *nieblas germánicas* o *brumas del norte* para expresar la confusión que suscitaba la cultura germana en general. A finales del siglo XIX, sin embargo, y a través de las corrientes simbolistas y modernistas, los españoles parecen asimilar y comprender, a través de una lenta *intelectualización*, la nueva concepción del arte y conseguir así *salir* de estas nieblas germánicas.

La huella wagneriana se constatará en Madrid hasta al menos 1915, pues en la Exposición Nacional celebrada en ese año se observan influencias de la estética wagneriana en pintores como Félix Borrell (con *Parsifal*), Julio Romero de Torres (*El poema de Córdoba*), Muñoz Degraín (*El puerto de Rodas*) o Verguer (*Beethoven*).

Wagner en la ilustración, la publicidad y la caricatura

La prensa del momento da abundantes muestras del uso de la iconografía wagneriana en la ilustración, como exponen las portadas de *Blanco y Negro* en 1901 (José Arija, “El beso de Wotan a Brunhilda”, 22 de noviembre) o en 1904 (Eulogio Varela, “Tristán e Isolda”, 20 de agosto). Por otra parte, el wagnerismo da lugar a una peculiar iconografía de la que se sirven la publicidad y la caricatura, que alcanzaron un gran auge entre final del siglo XIX y comienzos del XX gracias a la nueva concepción global de las artes que intentó dotar de un ideal de belleza a la vida cotidiana. La prensa madrileña ofrece también numerosos ejemplos al respecto, desde la utilización de la figura de Wagner para anunciar *pianolas* (apareciendo frecuentemente en toda la prensa entre 1912-1914), hasta las caricaturas referidas al estreno de *Parsifal* en 1914 (*Blanco y Negro*, *Gedeón*), pasando por las abundantes parodias políticas aparecidas en la revista satírica *Gedeón* que representan la

escena política del momento, entre las que destacan las referidas al conservador Antonio Maura entre 1906 y 1909, es decir, desde el año anterior a su proclamación como jefe de gobierno y el mismo año de su dimisión.

Wagner en la escenografía

La concepción del drama wagneriano como espectáculo total ponía un nuevo énfasis en la *visualidad* del drama, dotando a la escena de moderna maquinaria para su correcta interpretación.

En el área madrileña, la irrupción en el panorama escenográfico a finales del siglo XIX de Amalio Fernández resultará clave en el proceso de recepción de Wagner en la capital. Nueve de las once escenografías utilizadas para estrenar el repertorio completo del compositor en Madrid (1876-1914), llevan el sello de Amalio Fernández. Su trabajo constante en búsqueda de una mayor calidad escenográfica, su afán de ofrecer a los madrileños una escenografía *digna* de Wagner, su lucha, junto a Luis París, por *modernizar* al público, caracterizan a un personaje poco estudiado y que se erige como uno de los primeros pintores españoles que se dedica *profesionalmente* a la escenografía. El análisis de las cartas enviadas por Amalio Fernández a Luis París desde La Habana y Nueva York entre 1906 y 1908, permite ahondar en la personalidad de este personaje y su fructífera relación con el director de escena Luis París y definen la repercusión de la experiencia americana en un escenógrafo español que triunfará como escenógrafo wagneriano. En 1905, Amalio marcha a América ante la falta de infraestructura teatral, ante la incompreensión y el desinterés por toda innovación escenográfica derivada de la gestión de Arana frente al Teatro Real. Desde allí, sigue con *obsesivo* interés los acontecimientos teatrales wagnerianos acontecidos en Madrid y su estancia en América aparece no tanto como *objetivo* en sí, sino como preparación de la vuelta a Madrid, motivada por su profundo deseo de *triunfar*. Así será y, si ya había cosechado éxitos desde sus trabajos en colaboración con Busato (*Der fliegende Holländer*, *Meistersinger*, *Die Walküre*) y en solitario (*Siegfried*), la primera escenografía wagneriana realizada tras su vuelta de América (*Götterdämmerung*) le *consagrará* como escenógrafo en la capital. Los estrenos de *Das Rheingold*, *Tristan und Isolde* y *Parsifal* no harán más que acrecentar su fama. La calidad de sus escenografías desviarán el foco de

atención del público hacia la *visualidad* del drama y contribuirán al definitivo asentamiento de la obra de Wagner en la capital.

Wagner en la escultura

En el área de Madrid, documentamos tan sólo *una* escultura vinculada al wagnerismo de la capital, pero la repercusión de ésta en la intelectualidad española será particularmente importante y se observará a lo largo de todo el siglo XX: el *monumento a Wagner* de Julio Antonio, encargado al escultor por la Asociación Wagneriana de Madrid en 1912, con el objetivo de ser emplazado en el madrileño Parque del Oeste

A pesar de quedarse en proyecto, su *cabeza wagneriana* se hizo célebre (tanto el busto salvado, como su mascarilla fundida en bronce), hasta el punto de que encontramos aún numerosas referencias escritas e iconográficas en la prensa bien avanzado el siglo XX. Al igual que ocurriera con el retrato de Wagner, que ostentaba Benito Pérez Galdós en su gabinete madrileño o Luis París en su despacho en el Teatro Real, la *cabeza* de Wagner se convierte también en una especie de *objeto de culto* entre los intelectuales madrileños. Gregorio Marañón poseía en su propia casa, como afirma el mismo en 1958 (*Pueblo*, 20/II), la cabeza en bronce julioantoniana. Tras la muerte del escultor, seguimos encontrando en la prensa referencias iconográficas al busto wagneriano de Julio Antonio que encabezan artículos referidos a Richard Wagner. El musicólogo, compositor y crítico Jesús Bay y Gay, residente desde 1921 en la capital, fundador en 1924 de la revista *Ronsel*, desde la que difundirá numerosos artículos sobre música, publica en su primer número un artículo titulado “Ricardo Wagner” encabezado por una enorme fotografía que representa la ya *entonces célebre* cabeza de Julio Antonio: el busto del inacabado monumento a Wagner.

Wagner en la arquitectura

La estética wagneriana repercutió claramente en la arquitectura europea, incidiendo en el *Art Nouveau* belga y francés, en el *Jugendstil* vienés y en el movimiento *modernista* español, muy particularmente en el área catalana (Gaudí, Güell). Frente a la coherencia interna que presenta el modernismo arquitectónico catalán, el modernismo madrileño se caracteriza

por un marcado carácter *cosmopolita* y, por tanto, más despersonalizado, que entronca con los diversos modernismos europeos. Es sin embargo evidente el interés que la obra de Wagner debió suscitar en el mundo arquitectónico madrileño pues, muchos de los arquitectos más destacados, decidieron inscribirse, en 1911, en la Asociación Wagneriana de Madrid: Luis María Cabello, Luis de Landecho, Antonio Palacios, Valentín Roca, Enrique M^a Repullés, Eduardo Reynals y José Yarnoz. Entre ellos, destacan los nombres de dos arquitectos que muestran huellas modernistas en sus obras: Valentín Roca, que construye en 1906 la casa de la duquesa Fernán Núñez y Eduardo Reynals, que proyecta ese mismo año la *Casa Villaamil*. Este edificio es definido por Navascués Palacios como claro beneficiario de la estética del arquitecto belga Victor Horta especialmente su relación con la *Maison Solvay* de Bruselas (1898-1900), por el empleo crudo del hierro, la composición vertical de portal o la mesura de las formas fluidas del Art Nouveau, la línea ondulada de los balcones corridos y la sobriedad de la composición. Esta sobriedad aparecerá también en la obra de José Yarnoz, que inicia el *Hotel Alfonso XII* (1920-25) terminado por el célebre Antonio Palacios y del que Ramón Guerra de la Vega destaca la analogía con el *Jugendstil* austríaco y, más concretamente, con la *Sezession* vienesa, por el detalle de las columnas, de sección poligonal, sujetas a la estructura portante por medio de fijaciones vistas.

Wagner en la literatura

El wagnerismo europeo surge, como mencionamos anteriormente, a través de la literatura francesa, siendo Charles Baudelaire el que enciende en 1861 la polémica en torno a la *estética wagneriana*, secundado por los poetas *simbolistas* y *parnasianistas* (Edouard Dujardin, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Catulle Mendès) a través de la *Révue Wagnerienne* (1885-1887). La estética wagneriana repercutirá desde entonces y durante todo el siglo XX, en la literatura de toda Europa y su huella se manifestará de muy diversas maneras en Inglaterra (W. Buttler Yeats, George B. Shaw, James Joyce), Alemania (Thomas Mann), Italia (D'Annunzio), Suecia (Strindberg) o de nuevo en Francia (Romain Rolland, Georges Duhamel, Marguerite Yourcenar o Marcel Proust). La recepción española de la obra de Wagner no ha sido apenas estudiada, existiendo sólo estudios serios sobre la recepción en

Hispanoamérica (como es el caso del modernista Rubén Darío) o, dentro de España, en el área catalana (Geroni Zanné, Xavier Viura). Si bien el influjo de la estética y de la obra wagneriana en la literatura española no se manifieste de manera particularmente explícita, la lectura de obras literarias españolas escritas durante el período comprendido entre 1870 y 1914 (es decir, desde las primeras huellas de Wagner en Madrid hasta el fin del wagnerismo propiamente dicho) evidencian una clara presencia de Wagner en todos los géneros. Dentro de la narrativa, se documentan sus huellas en autores como Vicente Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Clarín o Pérez Galdós o en autores menores como Rafael Pamplona Escudero o Vicente Hevia. En la lírica en lengua castellana, poetas modernistas como Manuel Machado (en su soneto “Wagner”, 1900) o Juan Ramón Jiménez (“Tropical”, 1900) hacen uso de la simbología wagneriana. En el aspecto teatral, autores como Pablo Parellada realizan *parodias teatrales* a partir de la obra wagneriana. Por otra parte, obras como *Los neutrales*, de Carlos Arniches, hacen constar la contienda popular que se libró en Madrid a partir de 1914 y enfrentaría al bando aliadófilo contra el germanófilo y repercutiría negativamente en la recepción de Wagner (como representante de la cultura alemana) en Madrid.

El caso de Blasco Ibáñez, profundo admirador de la obra del compositor alemán y traductor de algunos de sus escritos, resulta especialmente interesante, pues en su obra se resume de manera paradigmática la recepción wagneriana española en el período comprendido entre 1900 a 1916. Su novela *Entre naranjos* (1900) narra, el amor imposible entre Rafael (joven diputado) y Leonora (cantante de ópera especializada en papeles wagnerianos, mujer cultivada y cosmopolita), a través del viaje interior de cada uno de ellos. La música de Wagner recorre, como hilo conductor, la pasión entre estos dos mundos opuestos que enfrentan la *libertad* (encarnada en Leonora) y el *deber* (Rafael). Con una técnica modernista, en clara analogía con la estética wagneriana, Blasco narra el encuentro erótico-pasional que, bajo el impulso de Wagner, une a los dos amantes en medio del primaveral naranjal valenciano: música y naturaleza se funden, actuando como fuerza sobrenatural que transforma a la pareja en *Siegmund* y *Sieglinde* o *Tristán e Isolda* quienes, conscientes de la imposibilidad de su amor, desean la muerte como única redención. La novela obtuvo una extraordinaria acogida, particularmente en

Madrid y contribuyó decisivamente a la positiva recepción de la obra de Richard Wagner y, subliminalmente, a acrecentar el interés en España por la cultura germana. Catorce años más tarde, en 1914, convertido en aliadófilo convencido e implacable antigermanófilo, Blasco escribe en París, una narración que invertirá la positiva imagen de Alemania en España: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. Publicada en 1916, esta novela de carácter propagandístico narra los horrores de la Primera Guerra Mundial, presentando un retrato dantesco del imperio germánico como causante de la guerra y como pueblo primitivo, bárbaro, inculto, arrogante, salvaje y cruel.

Al igual que Blasco Ibáñez, Pérez Galdós poseía conocimientos musicales y fue un profundo admirador de la obra de Wagner. Su obra no muestra influencias de la estética wagneriana pero sí muestra, a través de su peculiar y precisa descripción de la sociedad madrileña, la repercusión de Wagner en la misma (*Fortunata y Jacinta*, 1887). Él mismo hace referencia, en 1865 (*La Nación*, 3 de mayo) a la dificultad que entrañaba la obra de Wagner, “pudorosa y medio oculta entre esa niebla alemana, que no pueden penetrar todos los ojos...” y cómo la comprensión de su música llegaba despacio, a través del estudio de la misma. Al igual que Galdós, Leopoldo Alas *Clarín* muestra en su obra este proceso (*Cambio de luz*), refiriendo el primer acercamiento a la música y estética wagnerianas, como símbolo de las *nieblas del norte*, que resulta difuso, vago, indeterminado, confuso y poco comprensible. El conocimiento más profundo que sobre Wagner adquirirá *Clarín* a lo largo de su vida, hará que su rechazo inicial termine por una honda y definitiva admiración. Tanto el caso de Galdós como el de *Clarín* corresponden a un paradigma de recepción wagneriana de numerosos intelectuales del momento según el cual, la admiración por la música de Wagner no es *espontánea* ni tiene lugar en la juventud, sino que es el fruto de un largo *proceso intelectual* que desembocará, en la madurez, en un *hondo respeto* por su obra derivado de su profunda *comprensión*.

Damos así por finalizadas nuestras conclusiones, considerando que el análisis *multidisciplinar* llevado a cabo en la elaboración de nuestro estudio, genera una interesante continuidad de la labor investigadora, quedando abiertas

diversas vías de investigación, tanto en la continuidad cronológica, como en estudios monográficos derivados de los resultados alcanzados en este trabajo.

IV. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abril, Manuel: *La filosofía de Parsifal. Conferencia leída el 16 de enero de 1914 en el Ateneo de Madrid*. Prólogo de S. Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid, AWM, 1914.
- Adler, Guido: *Richard Wagner*. Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena y traducidas al francés. Revisión de la traducción: Louis Laloy. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.
- Adler, Guido: *Richard Wagner*. Conferencias leídas por el autor en la Universidad de Viena. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.
- Ahrens, Heinrich: *Curso de Derecho natural o de filosofía del derecho: formado con arreglo al estado de esta ciencia en Alemania*. Traducido y aumentado con notas y una tabla analítica de materias por orden alfabético por Ruperto Navarro Zamorano. Madrid, Boix, 1841.
- Álvarez Gutiérrez, L.: “La influencia alemana en la prensa española de la Restauración” en Gil Novales, Alberto (ed.): *La prensa en la revolución liberal. España, Portugal y América Latina*. Actas del Coloquio Internacional celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información, 1-3 abril 1982. Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- Altabella, José: *Panorama histórico de un restaurante romántico: 1839-1975*. Madrid, Imprenta Ideal, 1985.
- Amo, Álvaro del: “La Herida de Amfortas. La herida” en *Parsifal*. Programa del Teatro Real. Temporada 2001-2002. Madrid, Fundación Teatro Real, 2001, pp. 136-144.
- Arbós, Enrique F.: *Arbós (Memorias: 1863-1903)*. Madrid, Ediciones Cid, 1963.
- Arias de Cossío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.
- Arín y Goenaga, Valentín de: *Progresos y decadencias de la música española*. Madrid, Bernardo Rodríguez, 1912.

- Arnáiz, J.M., López Jiménez, J., Merchán Díaz, M (dirs.): *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)* Madrid, Ed. Antiquaria, 1992.
- Arniches, Carlos: *Del Madrid castizo. Sainetes*. Ed. de José Montero Padilla, Madrid, Cátedra, 1994
- Artís i Benach, Pere: *Lluís Millet vist per Lluís Millet*. Barcelona, Editorial Pòrtic, 1983.
- Asociación de Amigos de la Ópera: *XXV años (1964-1988)*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1988.
- Asociación Wagneriana de Barcelona: *100 years of Wagner in Catalonia*. Barcelona, AWB, 2001.
- Barce, Ramón: “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX” en Casares Rodicio, Emilio/ Fdez. de la Cuesta, Ismael/ López-Calo, José (eds.): *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca en 1985. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Mº de Cultura, 1987.
- Barce, Ramón: “Materia sonora y campo simbólico” en *Revista de Occidente*. Madrid, Nº 191, abril 1997.
- Barce, Ramón: “Doce advertencias para una sociología de la música”. Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1987.
- Barce, Ramón: “El espacio escénico de Parsifal en X Festival de Música de Asturias. Centenario de Richard Wagner. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983.
- Baroja, Pío: *La Lucha por la Vida: La Busca - Mala Hierba -Aurora Roja*. 3 vols. Barcelona, Editorial Planeta, 1961.
- Baroja, Pío: *Las noches del Buen Retiro*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1982.
- Baroja, Ricardo: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Baudelaire, Charles: “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris” en: Le Dantec, Yves-Gérard (ed.): *Oeuvres complètes*. París, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- Bauer, Hans Joachim: *Guía de Wagner*. 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1996. *Lübbes Richard Wagner-Lexikon*, Bergisch Gladbach,

- Gustav Lübke Verlag, 1988. Traducción del alemán al castellano por Belén Bas Álvarez.
- Bauer, Hans-Joachim: *Richard Wagner*. Stuttgart, Reclams Musikführer, 1992.
- Bernardini, Léonie: *Richard Wagner: Sa vie, ses poèmes d'opéra, son système dramatique et musical*. París, C. Marpon & Flammarion, s.f. (1889?).
- Beruete y Moret, Aureliano de: *Rogelio de Egusquiza. Pintor y grabador*. Madrid, Blass y Cía., 1918.
- Bertrán, Marcos Jesús: *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Barcelona, Hijos de Jaime Jesús Impresores, 1905.
- Blasco Ibáñez, Vicente: *Entre naranjos*. Edición de José Más y Maria Teresa Mateu. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1997.
- Blume, Friedrich y Finscher, Ludwig (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (RSM). Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 21 vols. Kassel. Bärenreiter/ Metzler, 1999.
- Bonilla y San Martín: *Las Leyendas de Wagner en la literatura española, con un apéndice sobre el Santo Grial en el "Lanzarote en el Lago" castellano*. Madrid, AWM, Imprenta Clásica, 1913.
- Borrell Vidal, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Prólogo de Conrado del Campo. Madrid, Editorial Dossat S.A., 1945.
- Borrell, Félix: "El Wagnerismo en Madrid" y Arín, Valentín de: "Biografía de Ricardo Wagner". Conferencias leídas por sus autores en el Teatro de la Princesa el día 4 de Mayo de 1911. Edición de la AWM. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1912.
- Borrell, Félix: *Los Maestros Cantores de Nuremberg..* Madrid, AWM, Imprenta Ducazcal, 1913.
- Bosch Herrero, Carlos: *Del Idealismo en Arte*. Madrid, Blass y Cia, s.f.(1913?).
- Braccini, Roberto: *Praktisches Wörterbuch der Musik*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1992.
- Braune, Hugo L.: *Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt*. Leipzig, C.F. Siegel, s.f. (1910?).
- Bravo Morata, Federico: *Historia de Madrid. Del cuplé al golpe de Estado*. Volumen 4. Madrid, La Unión, 1996.

- Bravo Villasante, Carmen: *Vida de Juan Valera*. Madrid, Magisterio Español, Colección de Novelas y cuentos, 1974.
- Breitkopf & Härtel (eds.): *Lettres de Richard Wagner à Auguste Roeckel*. Traducción del alemán al francés por Maurice Kufferath. Bruselas, Leipzig, Londres y Nueva York, 1894.
- Brossa, Jaime: “Die Wagnerbewegung in Spanien (1876-1906)” en Frankenstein, Ludwig: *Richard Wagner-Jahrbuch*. Berlín, Hermann Paetel, 1907. Traducción del español al alemán de Ludwig Frankenstein.
- Bürger, P. (et al.): *Estética de la recepción*. Compilación de textos y bibliografía a cargo de Mayoral, José Antonio. Colección Biblioteca Philologica. Serie Lecturas. Madrid, Arco/ Libros, 1987.
- Büchner, M. Alexandre: *Richard Wagner et sa musique*. Caen, A. Hardel, 1864.
- Briesemeister, D.: *Das Bild des Deutschen in der spanischen und das Bild des Spaniers in der deutschen Literatur*. Heidelberg/Mainz, Mettmann: Dt. Fraternitas Vereinigung für Brüderliche Verständigung e.V.; Fraternitas Reihe zur Untersuchung der Stereotypen 16/17; 1980.
- Cadenas, José Juan: *La corte del Kaiser. Un año en Alemania*. Madrid, Imprenta de la Gaceta de Madrid, 1907.
- Carandell / Zarza / Mondéjar: *Madrid*. Barcelona, Lunwerg Editores, 1987.
- Carmena y Millán, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Prólogo de F. Asenjo Barbieri. Introducción de Emilio Casares Rodicio. Madrid, I.C.C.M.U. Colección Música Hispana, 2002.
- Candamo, Luis G. de: *Historia y gastronomía. Lhardy, desde 1839*. Madrid, Restaurante Lhardy, 1988.
- Carmena de la Cruz, Patricia: “Música y pintura. La estética wagneriana en España”. *Madrid, 1890-1915*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte. Madrid, 1998.
- Casares Rodicio, Emilio y Alonso, Celsa: *La Música Española en el Siglo XIX*. Gijón, Universidad de Oviedo, 1995.

- Casares Rodicio, Emilio: “La música española hasta 1939, o la restauración musical” en, Casares, Emilio/ Fdez. de la Cuesta, Ismael/ López-Calo, José (eds.): *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca en 1985. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Mº de Cultura, 1987.
- Casares Rodicio, Emilio (dir): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Casares Rodicio, Emilio: “Wagner cien años después” y “Wagner y Asturias” en X Festival de Música de Asturias. Centenario de Richard Wagner. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983.
- Catálogo de la Exposición *Escultura en España, 1900-1936. Un nuevo ideal figurativo*. Celebrada del 14 de noviembre al 13 de enero de 2002. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- Catálogo de la exposición, *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995.
- Cortizo, María Encina y Sobrino Ramón (dirs.): *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX-XX*. Actas del Curso de Musicología celebrado en La Granda (agosto 1997). Cuadernos de Música Iberoamericana. Fundación Autor, Madrid, 1997.
- Chamberlain, Houston Stewart: *El Drama Wagneriá*. Traducción del original alemán al catalán de Joaquim Pena. Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.
- Chamberlain, Houston Stewart: *Richard Wagner. Sa vie et ses oeuvres*. Traducción del alemán al francés, s.l.. Paris, Perrin et Cie., 1908.
- Chamizo Domínguez, Pedro: *Ortega y la cultura española*. Serie Historia de la Filosofía. Madrid, Ed. Cincel, 1985.
- Champfleury [seudónimo de Fleury Husson, Jules]: *Richard Wagner par Champ-fleury*. Paris, A. Boudellot et Cie. 1860.
- Crisenoy, Carl de: *Le sens intime de la Tétralogie de Richard Wagner. La Chute. La Redemption*. París, Perrin et Cie.: 1913.

- D'Harcourt, Eugène: *Quelques remarques sur l'exécution du Tannhäuser de Richard Wagner à l'Opéra de Paris (Mai 1895)*. Paris, L. Fischbacher, 1895.
- Dahlhaus, Carl y Eggebrecht, Hans Heinrich: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Oldenburg, Atlantis-Schott, 1995.
- Dahlhaus, Carl y Eggebrecht, Hans Heinrich: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Oldenburg, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1997.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Regensburg, Laaber-Verlag, 1988.
- Dahlhaus, Carl (ed.): *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1980.
- Dahlhaus, Carl y Miller, Norbert (eds.): *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. München, Carl Hanser Verlag. Dichtung und Sprache Vol. 7. 1988.
- Dahlhaus, Carl: "Musik als Text" en Schnitzler, Günter (ed.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.
- Dahlhaus, Carl: "Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen" en *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1983.
- Dahlhaus, Carl: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München, Piper, 1982.
- Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. München, Piper, 1988.
- Dahlhaus, Carl: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1983.
- Deathridge, John y Voss, Egon: "Wagnerforschung - und weiter nichts?? Weiter nichts?? Zur Einführung in das Wagner-Werk-Verzeichnis" en Dahlhaus, Carl / Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur - Wagnerforschung*. Actas del Congreso celebrado en München en 1983. Mainz, Schott, 1985.

- Deathridge, John: “Grundzüge der Wagnerforschung” en Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter: *Wagner Handbuch*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1986.
- Delesques, Paul: *Lohengrin à Rouen: la distribution, le livret, la partition*. Rouen, Espérance Gagniard, 1891.
- Destranges, Étienne: *Les femmes dans l'oeuvre de Richard Wagner*. París, Librairie Fischbacher: 1899.
- Desvois, Jean Michel: *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Deutsche Schule Madrid: *100 Jahre Deutsche Schule Madrid - Centenario del Colegio Alemán de Madrid*. Madrid, Editorial La Muralla, 1998.
- Díaz-Plaja, Fernando: *Los madrileños en el siglo XX*. Madrid, La Librería/Obra Social Caja Madrid, 2001.
- Díaz-Plaja, Fernando: *El Siglo XX*. Colección Historia de España en sus documentos. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960.
- Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. 15 vols. Madrid, Forum Arts, 1944.
- Dietel, Gerhard: *Musikgeschichte in Daten*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1994.
- DiGaetani, John Louis: *Richard Wagner and the Modern British Novel*. London, Associated University Presses, 1978.
- Dinger, Hugo: *Richard Wagners geistige Entwicklung. Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauers*. Leipzig, Fritzsche, 1892.
- Durand-Vignau, „El wagnerismo en España“ en: *Recuerdos de España*. San Sebastián, Martín y Mena, 1902.
- Dwelshauvers, F.V: *R. Wagner. Étude analytique de sa Vie et de ses Oeuvres, contenant quelques Remarques sur les Exécutions de Bayreuth*. Verviers, s.l., 1889.
- Ernst, Alfred: *L'art de Ricart Wagner. L'obra poética. L'obra musical*. Traducción del francés al catalán de Geroni Zanné. Barcelona, Associació Wagneriana, 1909 (Vol. I) y 1910 (Vol. II).

- Espadas Burgos, Manuel: “Alemania y España: De la época bismarckiana a la Gran Guerra” en Bernecker, W.: *España y Alemania en la Edad Contemporánea*. Frankfurt a. Main, Vervuert, 1992.
- Espina, A: *Las tertulias de Madrid*. Ed. Alianza, Madrid 1995.
- Evenpoel, C.: *Le Wagnerisme hors de l’Allemagne (Bruxelles et la Belgique)*. Paris, Librairie Fischbacher, 1891.
- Fastenrath, Juan: *La Walhalla y las glorias de Alemania*. Madrid, Est. Tip. “Sucesores de Rivadenegra”, 1912.
- Fecker, Adolf: *Sprache und Musik. Phänomenologie der Deklamation in Oper und Lied des 19. Jahrhunderts*. Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung, 1984.
- Fesser, Joaquín: *Madrid Musical (1908-1909)*. Publicado en la Revista Cultura Española. Madrid, Imprenta Ibérica, s.f.
- Fesser, Joaquín: *Ricardo Wagner*. Madrid, 1905.
- Fischer, Guillaume y Heine, Ferdinand (eds.): *Lettres de Richard Wagner à Theodore Uhlig*. Traducción del alemán al francés por Georges Khnopff. París, Felix Juven, 1903.
- Fuso, S. y Mescola, S.: “Entorno y dimensión de Mariano Fortuny Madrazo” en *El Fortuny de Venecia*. Exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de exposiciones de Madrid. Madrid, 1984.
- García de Carpi, Lucía: “Julio Antonio. Monumentos y proyectos”. Memoria de Licenciatura. Madrid, Universidad Complutense, 1985.
- García del Busto, José Luis: “La dirección de orquesta en España. 150 años de actividad sinfónica a través de los directores” en: Jungheinrich, Hans-Klaus: *Los grandes directores de orquesta*. Madrid, Alianza, 1991.
- García Tapia, Antonio: *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto*. Madrid, Nicolás Moya, 1905.
- Gasparini, A. de: *La nouvelle Allemagne musicale: Richard Wagner*. París, Heugel et Cie., 1866.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: *Arte del siglo XIX*. Vol. 9 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1966.

- Geisler, Eberhard (ed.): *España y Alemania: Interrelaciones literarias*. Madrid/Frankfurt a. M.; Iberoamericana/ Vervuert; 2001.
- Gerlach, Reinhard: “Musik und Sprache in Wagners Schrift *Oper und Drama*. Intention und musikalisches Denken” en Dahlhaus, Carl (ed.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1971.
- Gimber, Arno: “Die Konstruktion einer deutschen Referenz in Spanien: Der Kulturtransfer und eine neue Perspektive der Auslandsgermanistik” en Acosta, Luis et al (eds.): *Lengua, literatura y cultura alemanas ante el umbral del nuevo milenio*. Actas de la IX Semana de Estudios Germánicos celebrada del 30.3.1998 al 2.4.1998. Madrid, UCM, Ediciones del Orto, 2000.
- Gimber, Arno: “Las raíces literarias y religiosas de Parsifal” en *Parsifal*. Programa del Teatro Real. Temporada 2001-2002. Madrid, Fundación Teatro Real, 2001, pp. 116-125.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Das Leben Richard Wagners*. 6 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910-11.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Richard Wagner's Leben und Wirken*. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.
- Glasenapp, Carl Fr.: *Wagner-Enzyklopädie. HAUPTERSCHEINUNGEN DER KUNST- und KULTURGESCHICHTE IM LICHT DER ANSCHAUUNG RICHARD WAGNERS*. Leipzig, E.W. Fritzsche, 1891.
- Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín: *La orquesta sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Música, 1994.
- Gómez Alfeo, María Victoria: “Julio Antonio, el amado de la crítica” en Cabañas, Miguel (coord.): *El Arte Español del Siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Dpto. de Historia del Arte, 2001.
- Gómez de la Serna, Gaspar: *Gracias y Desgracias del Teatro Real*. Madrid, Mº de Educación y Ciencia, 1976.
- Gosálvez Lara, Carlos José: “Bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el servicio de partituras” en García Alonso, María /

- Persia, Jorge de (eds.): *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*. Ediciones de la Coria, s.l, 1994.
- Grandmougin, Charles: *Esquisse sur Richard Wagner*. Paris, Durand, Schoenewerk & Cie., s.f. (187-?).
- Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München, R. Piper & co. Verlag, 1980.
- Guardia, Ernesto de la: *Vida y obra de Ricardo Wagner*. Conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires el 15 de diciembre de 1912. Buenos Aires, Imprenta Alsina, Asociación Wagneriana, 1912.
- Guerra de la Vega, Ramón: *Madrid. Guía de arquitectura 1900-1920*. Madrid, Guerra de la Vega, 1990.
- Günter Renner, Rolf y Siguán, Marisa (eds.): *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*. Barcelona, Edició Forum I / Editorial Idiomas, 1999.
- Guzmán Reina, A: *Causas y remedios del analfabetismo en España*. Madrid, Publicaciones de la Junta Nacional contra el analfabetismo, Ministerio de Educación Nacional, 1955.
- Hébert, Marcel: *Tétralogie, Tristan et Iseult, Parsifal. Trois moments de la pensée de Richard Wagner*. Paris, Librairie Fischbacher, 1894.
- Hernández Barroso, Mateo: *La IX Sinfonía de Beethoven*. Madrid, Imprenta Alemana, 1912.
- Hevia Vicente, José de: *Los maestros cantores del Estío*. Valencia, Imprenta de Manuel Pau, 1910.
- Hippeau, Edmond: *Parsifal et l'opéra wagnerien*. Paris, L. Fischbacher. Durand, Schoenewerk et Cie., 1883.
- Hoffmeister, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Versión española de Gómez Romero, Isidro. Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso. II. Estudios y Ensayos. Madrid, Editorial Gredos, 1980.
- Hürlimann, Martin: *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und im Urteil der Zeitgenossen*. Zürich, Manesse Verlag, 1972.
- Impresiones Estéticas*. Madrid, Juan Pueyo, 1918.
- Hurtado Albir, Amparo: *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra Lingüística, 2001.

- Iberní G., Luis: *Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara*. Separata del Anuario Musical, 52. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.
- Iberní G., Luis: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Música Hispana - Textos. Serie Temática - Biografías. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995.
- Infiesta (ed.): *100 Years of Wagner in Catalonia*. Barcelona, Litoclub, 2001.
- Infiesta Monterde, José Manuel: *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona, Ediciones Aura, 1974.
- Janés Nadal, Alfonsina: *La obra de Richard Wagner en Barcelona*. Tesis doctoral inédita, dirigida por Antoni Comas y presentada en la Universidad de Barcelona en 1974. (Publicada en catalán: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, Publicaciones de l'Institut Municipal d'Història, Rafael Dalmau (ed.), 1983).
- Jiménez, Juan Ramón: *Primeros libros de poesía*. Recopilación de Francisco Garfías. Madrid, Aguilar, 1973.
- Jung, Ute: *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1974.
- Juven, Félix (ed.): *Lettres de Richard Wagner à Théodore Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine*. Traducción del alemán al francés por Georges Khnopff, París, F. Juven, s.f.
- Juretschke, Hans: *España y Europa. Estudios de crítica cultural*. Obras completas de Hans Juretschke: Vols. I, II y III. Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- Kaden, Christian: *Musiksoziologie*. Wilhelmshaven, Heinrichshafen's Verlag, 1984.
- Kaindl, Klaus: *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995.
- Kaiser, Joachim: "Thomas Mann, die Musik und Wagner" en Dahlhaus, C. y Miller, N.: *Beziehungszauber*. München/Wien, Carl Hanser Verlag: 1988.

- Kaufmann, Harald: "Orchesterfarben als Dimension des Komponierens: zur *Walküre*" en *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*. Wien/Graz, Verlag Elisabeth Lafite, 1969.
- Knaus, Jacob (ed.): *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen 1973.
- Kufferath, Maurice: *L'art de diriger l'Orchestre. Richard Wagner et Hans Richter* Paris, Librairie Fischbacher, 1890..
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de R. Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Parsifal*. Paris, Librairie Fischbacher; Bruxelles, Schott Frères, 1899.
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de Richard Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique musicale. L'Anneau du Nibelung. Siegfried*. Paris, Bruxelles, Schott Frères, 1891.
- Kufferath, Maurice: *Le Théâtre de Richard Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique musicale. Lohengrin*. Paris, Bruxelles, Schott Frères, 1891.
- Lacarta, Manuel: *Madrid y sus literaturas. De la Generación del 98 a la posguerra*. Madrid, Editorial El Avapiés, 1986.
- Laín Entralgo, Pedro: *Menéndez Pelayo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Lara, Manrique de: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry y contestados por José Arana y Tragó*. Madrid, Imp. del Ministerio de Mariana, 1917.
- Lassalle, José: *La Walkyria. Ensayo crítico*. Madrid, Imprenta Teresiana, 1898.
- Lavignac, Albert / Laurencie, L.: "La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)" en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Librairie Delagrave, 1920.
- Lavignac, Albert: *Le Voyage Artistique à Bayreuth*. París, Ch. Delagrave, 1897.
- Lichtenberger, Henri: *Wagner*. París, Félix Alcan, 1910.
- Liess, Andreas: *L. van Beethoven und Richard Wagner im Pariser Musikleben*. Colección "Geistiges Europa". Hamburgo Hoffmann und Campe Verlag, 1939.

- Lindau, Paul: *Richard Wagner*. Traducción del alemán al francés por Johannes Weber. Paris, Hinrichsen et Cie., 1885.
- Liszt, Franz: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1854.
- López-Chávarri, Eduard: *El anillo del Nibelungo. Tetralogía de R. Wagner*. Madrid, A. Marzo, s.f.
- Lorenz, Erika: *Rubén Darío “bajo el divino imperio de la música”*. Hamburg, Ibero Amerikanisches Forschungsinstitut, Cram De Gruyter & Co., 1956.
- Marsillach, Joaquim: *La Historia del Lohengrin*. Barcelona, Sucesores de N. Ramírez, 1882.
- Marsillach, Joaquim: *Richard Wagner. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona, 1878. Reedición a cargo de Edicions l’Holandès Errant. Clásicos Wagnerianos nº2.
- Marsillach, Joaquim: *“Parsifal”. Peregrinación a la meca del porvenir*. Barcelona, Tipografía de Fidel Giró, 1882.
- Martínez Cuadrado, Miguel: *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Martínez Olmedilla, Augusto: *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*. Madrid, J. Ruiz Alonso, 1967.
- Maschka, Robert: *Wagners Ring. Serie Meisterwerke kurz und bündig*. Edición de Benzinger, Olaf. München, Piper, 1999.
- Mayer, Hans: *Wagner*. Hamburgo, Rowolth Taschenbuch Verlag, 1959.
- Mayo, Ángel Fernando: *Wagner. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Guías Scherzo. Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- Mayo, Ángel Fernando: “Redención al Redentor” en *Parsifal*. Programa del Teatro Real. Temporada 2001-2002. Madrid, Fundación Teatro Real, 2001.
- McSpadden, J. Walker : *Stories from Wagner*. Londres, George G. Harrapp & Company, 1910.
- Mélida, Julia: *Biografía de Lhardy*. Prólogo de Luis Araujo-Costa. Madrid, s.l., 1947.
- Menéndez y Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Vol. 1. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1890.

- Menéndez y Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. 2 vols. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ed. de 1974.
- Michels, Ulrich: *Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*. 2 vols. Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.
- Mitjana, Rafael: *Ensayos de crítica musical*. Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1922.
- Mitjana, Rafael: “La leyenda de *Parsifal* en España” en *Discantes y Contrapuntos*. Valencia, F. Sempere y Comp. Editores, s.f. (1905?).
- Mitjana, Rafael: *¡Para música vamos! Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*. Madrid, Valencia; F. Sempere y Cía. Editores, 1909.
- Montoliú Camps, Pedro: *Enciclopedia de Madrid*. Editorial Planeta, Barcelona, 2002.
- Montoliú Camps, Pedro: *Madrid 1900*. Madrid, Editorial Sílex, 1994.
- Mota Arás, Jordi e Infiesta Monterde, María: *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*. Tübingen, Grabert-Verlag, 1995.
- Mota Arás, Jordi: „La efímera, pero fructífera Asociación Wagneriana de Madrid “ en *Wagneriana* nº 32. Barcelona, Associació Wagneriana, 1999.
- Müller, Ulrich y Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1986.
- Muñoz Morillejo, Joaquín: *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blass, 1923.
- Neumann, Angelo: *Souvenirs sur Richard Wagner*. Traducción del alemán al francés por Maurice Rémon y Wilhelm Bauer. París, Calmann Lévy, s.f.
- Neumann, Peter Horst: “Anmerkungen zum gestörten Verhältnis zeitgenössischer Poesie und Musik” in Dahlhaus, C. y Miller, N.: *Beziehungszauber*. Múnich/Viena, Carl Hanser Verlag, 1988.
- Newman, Ernest: *Wagner: el hombre y el artista*. Traducción del inglés al español por José María Martín Triana. Madrid, Taurus, 1982.
- Newman, Peter: *Manual de traducción*. Traducción del inglés al español por Virgilio Moya. Madrid, Cátedra Lingüística, 1992.

- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionisos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. Edición crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Nördlingen, Deutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter & Co., 1988.
- Noel, Eugenio: *Raíces de España*. 2 vols. Madrid, Fundación Central Hispano. Colección Obra Fundamental, 1997.
- Nordau, Max: *Impresiones españolas*. Traducción del alemán al castellano por Federico M^a de Gispert. Barcelona, Editorial Arte y Letras, s.f.(19-)
- Norlenghi, Giuseppe: *Wagner a Venezia*. Venecia, Ferd. Ongania, 1884
- Noufflard, Georges: *Lohengrin à Florence*. París, Fischbacher; Florence, Loescher & Seeber, 1888.
- Noufflard, Georges: *Richard Wagner d'après lui-même. Développement de l'homme et de l'artiste*. Vol. 1. París, Fischbacher; Florencia, H:Loescher, 1885.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del Arte y otros ensayos de Estética*. Madrid, edición de Valeriano Bozal, Colección Austral, 1987.
- Ortega y Gasset, José: *Obras completas*. 7 vols. Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- Páez-Camino Arias, Feliciano: *Aproximación histórica a la Comunidad de Madrid. De la Ilustración a nuestro tiempo*. Vol II. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1994.
- Palm, Helga-Maria: "Richard Wagners 'Lohengrin'. Studien zur Sprachbehandlung" en Bockholdt, Rudolf (ed.): *Studien zur Musik*. Vol. 6. Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- Pamplona Escudero, Rafael: *El hijo de Parsifal (novela)*. Madrid, Biblioteca Ateneo, 1912.
- Parellada, Pablo: *Il Cavaliere di Narunkestunkesberg. Ópera humorística en un prólogo y tres cuadros, con asunto no comprendido en la Tetralogía de Wagner*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914.
- Pardo Bazán, Emilia: *Obras Completas*. Madrid, Editorial Aguilar, ed. 1973.
- Pérez Vidal, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid / Las Palmas, Biblioteca Atlántica, 1956.

- Pena, M.C.: *El paisaje español del siglo XIX: del Naturalismo al Impresionismo*. Tesis Doctoral. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Pena, M.C: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del '98*. Madrid, Ediciones Taurus, 1983.
- Peña y Goñi, Antonio: *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Primera parte. Madrid, Imprenta de Manuel Minuera de los Ríos, 1878.
- Peña y Goñi, Antonio: *La música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881.
- Peña y Goñi, Antonio: *La Ópera Lohengrin en Madrid. Cuatro palabras antes de la representación*. Madrid, Imprenta Ducazcal, 1881.
- Peña y Goñi, Antonio: *Los Maestros Cantores de Nuremberg de Ricardo Wagner*. Madrid, Imprenta José María Ducazcal, 1893.
- Peña y Goñi, Antonio: *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Madrid, Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1891.
- Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*. Edición de Rodolfo Cardona. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Hernando, ed. 1987.
- Pérez Vidal, José: *Galdós, crítico musical*. Madrid, Biblioteca Atlántica, 1936.
- Poirée, Élie: *Essais de technique & d'esthétique musicales*. París, E. Fromont, 1898.
- Pourtalès, Guy de: *Richard Wagner. Mensch und Meister*. Gütersloh, Droemer Knaur, 1962. Traducción del francés al alemán por Anton Meyer. Versión original: Editions Gallimard, s.l., 1932.
- Pruefer, Arthur: *Das Werk von Bayreuth*. Leipzig, C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, 1909.
- Raders, Margit y Schilling, María Luisa: *Deutsh-Spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*. Madrid, Ediciones del Orto / Dpto. de Filología Alemana de la Universidad Complutense. 1995.

- Repullés y Vargas, Enrique: *El simbolismo en la arquitectura cristiana*. Madrid, s.l., 1898.
- Revuelta Sañudo, Manuel (ed.): *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario*. Vol. XXI. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989.
- Riemann, Hugo: *Elementos de Estética Musical*. Traducción del alemán al castellano de Eduardo Ovejero. Madrid, Daniel Jorro (ed.), 1914.
- Rodríguez Richart, José: “Literatura española de tema alemán (siglo XX)” en: Neumeister, Sebastián (ed.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Berlín del 18 al 23 de agosto de 1986. Vol. II. Frankfurt a. M., Vervuert, 1989.
- Rösing, Helmut / Petersen, Peter: *Orientierung Musikwissenschaft: Was sie kann, was sie will*. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2000.
- Ross, Peter: “Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung” en Rösing, Helmut (ed.): *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Ruiz Tarazona, Andrés: “Ópera y zarzuela en Clarín” en *Clarín 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Instituto Cervantes, 2001.
- Sadie, Stanley: *The New Grove - Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
- Salazar, Adolfo: *La Música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- Sánchez Torres, Enrique: *El Parsifal de Wagner. Su espíritu, su Técnica, su Estética*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Juan Pérez Torres, 1913.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vol. 1. Edición crítica de Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1960.
- Schuré, Édouard: *Richard Wagner. Son oeuvre et son idée*. Paris, Perrin et Cie., 1910.
- Servières, Georges: *Tannhäuser à l'Opéra en 1861*. París, L. Fischbacher, 1895.

- Shaw, Bernard: *The perfect Wagnerite: Commentary on the Niblung's Ring*. Londres, Constable and Company, 1913.
- Smith, Paul: *Vicente Blasco Ibáñez*. Londres, Grant&Cutler, 1976.
- Snell Hornby, Mary/ Hönig, Hans G./ Kussmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1998.(TRAD.)
- Sopeña, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Ediciones Rialp, 1ª ed. 1976 (1ª ed: 1958).
- Sopeña, Federico: *Arte y sociedad en Galdós*. Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- Sopeña, Federico: *Poetas y novelistas ante la música*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1989.
- Sopeña, Federico: “La música dentro de la sociología del espectáculo”. Conferencia pronunciada el 2 de diciembre de 1971. Granada, Secretariado de Publicaciones Universidad de Granada, 1972.
- Soriano, Rodrigo: *La Walkyria en Bayreuth. Viaje a la Meca del Wagnerismo*. Madrid, José Quesada, 1898.
- Soubies, Albert y Malherbe, Charles: *Mélanges sur Richard Wagner*. París, L. Fischbacher, 1892.
- Straeten, Edmond Vander: *Lohengrin. Instrumentation et Philosophie*. París, J. Baur, 1879.
- Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern (1882-1906)*. Edición de Willi Schuh. Zürich, Atlantis Verlag, 1954.
- Street, Georges: *Lohengrin à l'Eden*. París, s.l., 1887.
- Suárez Bravo, F.: *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Barcelona, Tip. El Siglo XX, 1905.
- Suárez Guanes de la Borbolla, Miguel: *Parsifal*. Madrid, Sucesores de J. A. García, 1914.
- Subirá, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Acento Editorial, 1997 (1º edición, Editorial Plus Ultra, 1949)
- Tardien, Charles: *Lettres de Bayreuth. L'anneau du Nibelung*. Bruxelles, Schott Frères, 1883.

- Tenbrock, Roberto-Hermann: *Historia de Alemania*. Traducción del alemán al español por Eguiagaray, Francisco. München/Paderborn, Max Hueber/F. Schöning, 1968.
- Torres Mulas, Jacinto: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Tesis publicada, leída el 9 de julio de 1990 en la Facultad de Filología de la UCM. Madrid, Universidad Complutense, Colección Tesis Doctorales N° 293/91, 1991.
- Julián Torresano Vázquez, *El principio comunista a través de los tiempos: curso esquemático de derecho social*. Madrid, Imprenta Clásica Española, 1923.
- Troyat, Henri: *Baudelaire*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1994.
- Trau, Aida E.: *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac, Scripta Humanistica, 1994.
- Tuñón de Lara, M./ Elorza, A./ Pérez Ledesma, M (eds.): *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Turina Gómez, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Ulmann, Wilhelm (ed.): *Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.
- Utrera, Claudio (ed.): *La música en el Cine. Panorámica Memorial Wagner*. Filmoteca Canaria. Gran Canaria, 1989.
- Valls Gorina, Manuel: *Aproximación a la música: reflexiones en torno al hecho musical*. Madrid, Salvat, 1972.
- Vander Straeten, Edmond: *Lohengrin. Instrumentation et Philosophie*. París, J. Baur, 1879.
- Vázquez, Mariano: *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*. Prólogo de Emilio Arrieta. Madrid, Imprenta Central, 1884.
- Vicens Vives, Jaime: *Aproximación a la historia de España*. Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1962.
- Villacort Baños, Francisco: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

- Villalba, Francisco José: “Luis de Baviera, Wagner y Parsifal” en *Parsifal*. Programa del Teatro Real. Temporada 2001-2002. Madrid, Fundación Teatro Real, 2001.
- Villar, Rogelio: *Cuestiones de técnica y estética musical*. Conferencia leída en la Asociación General de Profesores de Orquesta el 22 de febrero de 1915. Madrid, Ildefonsa Alíer (ed.), Imprenta Helénica, s.f. (1915?).
- Villar, Rogelio: “La música y los músicos españoles contemporáneos”. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid los días 22 y 23 de diciembre de 1911. San Sebastián, Casa Erviti, s.f. (1911?).
- Villar, Rogelio: *La tetralogía wagneriana: el anillo del Nibelungo*. Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1901.
- Viniegra Guernica, Germán: *Un pintor gaditano en Europa: Salvador Viniegra y Lasso de la Vega*. Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, Serie Arte nº5, 1989.
- Voss, Egon: *Richard Wagner. Leben und Werk*. Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.
- Wagenseil, Johann Christoph: *De Sacri Rom. Imperii. libera civitate Noribergensi commentatio Accedit, de Germaniae phonoscorum. Von der Meistersinger / Originæ, præstantia, utilitate, et institutis, sermone vernaculo liber*. Altdorfi Noricorum, Iodocus Wilhelmus Kohlesius, 1697.
- Wagner i Catalunya. *Antologia de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1983.
- Wagner, Friedelind: *Nacht über Wagner. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*. Colonia, Dittrich-Verlag, 1999.
- Wagner, Nike: *Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995.
- Wolzogen, Hans von: *Guía temática completa de “Parsifal”*. Traducción del alemán al castellano por R. Cansinos Aseno y N. Rodríguez de Celis. Madrid, Imprenta de Gabriel López del Horno, 1914.
- Wyzewa, Teodor de: *Beethoven et Wagner*. París, Perrin et Cie., 1914.

OBRAS DE WAGNER

ESCRITOS:

Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 12 vols. Obra completa: escritos y poemas. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907.

PARTITURAS

Wagner, Richard: *Sämtliche Werke (Kritische Ausgabe)*. Edición crítica de la obra completa a cargo de Dahlhaus, Carl y Voss, Egon; Mainz, Schott, 1970-2003.

Wagner, Richard: *Die Feen. Romantische Oper*. Transcripción para voz y piano. Mannheim, K. Fer. Heckels, s.f.

Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Partitura de orquesta. Edición de bolsillo. 2 vols. Mainz, B. Schott's Söhne, s.f.

Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Transcripción para voz y piano. Mainz, B. Schott's Söhne, s.f.

Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. Mainz, B. Schott's Söhne, s.f.

TRADUCCIONES CASTELLANAS

(ver Catalogación Cap.4; pp. 366- 416)

LIBRETOS TRADUCIDOS A OTRAS LENGUAS:

Les Fades. Traducción al catalán en verso de *Die Feen* adaptada a la música. por Geroní Zanné y Joaquín Pena. Barcelona, Associació Wagneriana, 1907.

Lohengrin: opéra en trois actes. Traducción de *Lohengrin* al francés por Charles Nutter. París, E. Dentu, 1870.

Lohengrin. Grande opera romantica. Traducción al italiano de *Lohengrin* por Salvatore de C. Marchesi. Milán, G. Ricordi, s.f.

Tristano e Isotta. Traducción al italiano de *Tristan und Isolde* adaptada a la música por P. Floridia. Milán, G. Ricordi & C., s.f.

MANUSCRITOS

CORRESPONDENCIA:

Correspondencia mantenida entre Joaquín Pena y Manuel Cendra (1911-1912): cartas, telefonemas, telegramas. Biblioteca de Catalunya.

Fondo Pena

Correspondencia mantenida entre Amalio Fernández y Luis París (1906-1910).

Institut del Teatre. Barcelona. Fondo París.

PARTITURAS:

TRISTAN UND ISOLDE – Transcripción para piano a cuatro manos y voz de todo el drama lírico. Copia manuscrita realizada por orden de Rogelio de Egusquiza. Biblioteca AWM. 1894. BN.

PRENSA PERIÓDICA

DIARIOS (entre paréntesis fechas consultadas)

ABC. Madrid (1905-1915 y 5 de abril de 1952)

El Correo. Madrid (1900-1915)

El Correo Español. Madrid (abril 1901-1914)

El Debate. Madrid (octubre 1910-1915)

El Globo. Madrid (1876-1915)

El Español. Madrid (1901-1915)

El Imparcial. Madrid (1876-1915)

El Liberal. Madrid (1876-1915)

El Mundo. Madrid (1907-1915)

El Nacional. Madrid (1895-1914)

El País. Madrid (1901-1915)

El Siglo Futuro. Madrid (marzo 1910)

El Socialista. Madrid (1913-1915)

España Nueva. Madrid (1906-1915)

Heraldo de Madrid. Madrid (1890-1915)

La Correspondencia de España. Madrid (1876-1915)

La Correspondencia Militar. Madrid (1901-1915)

La Época. Madrid (1876-1907)

La Nación. Madrid (1865)

La Tribuna. Madrid (1912-1917)

Pueblo. Madrid (febrero de 1958)

REVISTAS (entre paréntesis fechas consultadas)

ABC. Madrid (1903-1905)

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig (nº 40 octubre 1839)

Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Madrid (1909)

Bayreuther Blätter. Chemnitz (1911-1914)

Blanco y Negro. Madrid (1891-1915)

Cu-Cut!. Barcelona (nº 518, 25 de abril de 1912)

El arte del Teatro. Madrid (1902 y 1906)

El Teatro. Madrid (1900-1905)

España. Madrid (1917)

España Artística. Madrid (1901-1905)

Fidelio. Madrid (1902-1903)

Gedeón. Madrid (1900-1912)

La Esfera. Madrid (1914-1916)

La Ilustración Española y Americana. Madrid (1900-1902)

La Tribune Musicale. París (nº1 enero 1914)

Luz y Unión. Barcelona (1900-1901)

Madrid Musical. Madrid (1908-1911)

Música. Álbum-revista musical. Madrid (1917-1918)

Música. Revista quincenal ilustrada. Madrid (nº 2 1944)

Nuevo Mundo. Madrid (1901-1915)

Nuevo Teatro Crítico. Madrid (nº 8 agosto de 1891)

Por esos Mundos. Madrid (1900-1902)

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Buenos Aires (1914)

Revista Musical. Bilbao (1912-1914)

Revista Musical Catalana. Barcelona (núms.100-103, abril-julio 1912)

Revista Musical Hispano Americana. Madrid (1914-1916)

Révue musicale mensuelle. París (1911-14)

Révue Wagnérienne. París (1885-1887)

Sophia - Revista Teosófica. Madrid (1893-1913)

The Monthly Report. Londres (1911-1914)

V. ÍNDICE DE IMÁGENES

Indicamos las fuentes documentales, precedidas de los números de láminas y los números de páginas.

- | | |
|---------------|---|
| Lám.1 (p.66) | Restaurante Lhardy; fotografía publicada en el folleto de Cándamo, L.: “Lhardy desde 1839; s.l., 1988; p.1. |
| Lám.2 (p.67) | Portada del ensayo crítico de José Lassalle: <i>La Walkyria</i> , Madrid, Imprenta Teresiana, 1898. |
| Lám.3 (p.68) | Boceto de Giorgio Busato y Amalio Fernández para el estreno de <i>La Walkyria</i> . Museo Nacional del Teatro, Almagro. |
| Lám.4 (p.77) | Caricatura de Xumetra titulada “El triunfo de Wagner (Gran Combate musical)” aparecida en <i>La Música Ilustrada</i> , 15 de agosto de 1900; p.5. |
| Lám.5 (p.78) | Fotografía relativa al Primer Premio de Ciclistas celebrado en el Parque del Retiro de Madrid. <i>Blanco y Negro</i> , 3 de marzo de 1900; p.11. |
| Lám.6 (p.79) | Portada de <i>La Música Ilustrada</i> , 1 de enero de 1900. |
| Lám.7 (p.80) | Portada de <i>Fidelio</i> , 21 de abril de 1903. |
| Lám.8 (p.81) | Fotografía de Richard Wagner aparecida en <i>El Teatro</i> , nº de agosto de 1904; p.6. |
| Lám.10 (p.82) | Fotografía de Luis París realizada en 1898 por Company. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París. |
| Lám.11 (p.83) | Caricatura de Luis París realizada por Navarrete en 1899. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París. |
| Lám.12 (p.84) | Fotografía de Luis París en su despacho del Teatro Real. <i>El Teatro</i> , nº de octubre de 1901; p.3. |
| Lám.13 (p.85) | Imagen de Luis París, s.f.. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París. |
| Lám.14 (p.86) | Fotografía de Eva Tetrazzini aparecida en <i>El Teatro</i> , nº de noviembre de 1900; p.10. |
| Lám.15 (p.87) | Fotografía de Fiorello Giraud y Cleofonte Campanini en la puerta lateral del Teatro Real, 1901. Institut del Teatre, |

Barcelona. Colección Luis París.

- Lám.16 (p.88) Ilustración de José Arijá titulada “El beso de Wotan a Brunilda”. Portada de *Blanco y Negro*, 22 de noviembre de 1901.
- Lám.17 (p.89) Fotografía del servicio de electricidad del Teatro Real, 1901. Reostato. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París. Publicada también en *El Teatro*, octubre de 1901 y en Turina, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997; p.191.
- Lám.18 (p.90) Fotografía del servicio de electricidad, 1901. Caldera de vapor. Instituto del Teatre, Barcelona. Colección Luis París. Publicada también en *El Teatro*, octubre de 1901 y en Turina, Joaquín: *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza, 1997; p.191.
- Lám.19 (p.103) Fotografía de Vaccari durante el estreno de *Siegfried*, 7 de marzo de 1901, realizada por Calvet. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p.9.
- Lám.20 (p.104) Fotografía de Concepción Dahlander durante el estreno de *Siegfried*, 7 de marzo de 1901. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p.5.
- Lám.21 (p.105) Fotografía de Avelina Carrera durante el estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901. Portada de *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901.
- Lám.22 (p.106) Fotografía de Avelina Carrera durante el estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p.4.
- Lám.23 (p.107) Fotografía de Pini Corsi durante el estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p.3.
- Lám.24 (p.108) Fotografías del oso y del dragón, Primer y Segundo Acto respectivamente, del estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p. 7.
- Lám.25 (p.109) Fotografía de Concepción Dahlander como *Elsa* en *Lohengrin*, temporada 1900-1901, *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p. 8. Publicada también en Casares, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999-2002; Vol. 4; p. 342.

- Lám.26 (p.110) Bocetos de las decoraciones del Acto III (primer y último cuadros respectivamente) realizadas por Amalio Fernández para el estreno de *Siegfried*, el 7 de marzo de 1901. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p. 9.
- Lám.27 (p.111) Decoraciones del Acto III (acto primero y segundo respectivamente) realizadas por Amalio Fernández. *El Teatro*, nº 12; octubre de 1901; p. 10.
- Lám.28 (p.121) Retrato de Arthur Nikisch aparecido en *La Correspondencia de España*, 9 de mayo de 1901; p.5.
- Lám.29 (p.122) Fotografía de Arthur Nikisch. Portada de *La Música Ilustrada*, nº53, mayo de 1901.
- Lám.30 (p.143) Fotografía de Amalio Fernández, realizada por Campany en 1905. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.31 (p. 144) Fotografía de Amalio Fernández realizada en 1908. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.32 (p.145) Fotografía de Amalio Fernández realizada en 1908. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.33 (p. 146) Fotografía de Amalio Fernández realizada en 1909, con dedicatoria autógrafa para Luis París (5 de enero de 1909). Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.34 (p.147) Fotografía de Amalio Fernández realizada en 1913. Instituto del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.35 (p.148) Fotografía de Amalio Fernández realizada en 1913. Instituto del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.36 (p.156) Fotografías de Luis Calleja y Antonio Boceta, empresarios del Teatro Real. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.37 (p.157) Fotografía de Ricardo Villa. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.38 (p.158) Fotografías de Beatriz Ortega y de Guillermo Ibos. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.

- Lám.39 (p.159) Fotografías de Ladislava Hotkoska y de Víctor Brombara. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.40 (p.160) Fotografías de Pilar Roldán, Severina Blanch, Peralta, Carmen Barea, Luisa García Conde y Angelina Homs. Programa de mano Teatro Real, temporada 1907-1908. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.41 (p. 161) Fotografía de Alicia Guszalewicz. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1908-1909. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.42 (p.162) Fotografía de Italo Cristalli. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1908-1909. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.43 (p.163) Fotografía de Celestina Boninsegna. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1908-1909. Museo Nacional del Teatro. Almagro.
- Lám.44 (p.164) Fotografía de Armida Parsi-Pettinella. Programa de mano Teatro Real, temporada 1908-1909. Museo Nacional del Teatro. Almagro.
- Lám.45 (p.165) Fotografía de Felisa Orduña. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1908-1909. Museo Nacional del Teatro. Almagro.
- Lám.46 (p.166) Fotografía de la dirección del Teatro Real, 1909. En el centro, Luis París. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Luis París.
- Lám.47 (p.178) Fotografía del estreno de *Götterdämmerung* en el Teatro Real, el 7 de marzo de 1909. Portada de *ABC*, 8 de marzo de 1909.
- Lám.48 (p.179) Caricatura de G.F. Fresno relativa al estreno de *Götterdämmerung*, aparecida en el *Heraldo de Madrid*, el 9 de marzo de 1909.
- Lám.49 (p.180) Fotografía realizada por nosotros del boceto original escenográfico de Amalio Fernández, encontrado en el Ayuntamiento de La Gineta (Albacete), sin fecha ni título, que atribuimos al cuadro primero del segundo acto: “Bosque a orillas del Rhin”.

- Lám.50 (p.181) Caricatura alusiva al estreno de *Götterdämmerung*, aparecida en la *Gedeón*, 14 de marzo de 1909; pp. 7-8.
- Lám.51 (p.182) Caricatura de Sileno aparecida en la prensa titulada “Música del Porvenir. Representación extraordinaria de *Sigfredo*: la famosa escena de Los Murmullos de la Selva” y alusiva a Antonio Maura. Portada de *Gedeón*, 18 de febrero de 1906.
- Lám.52 (p.183) Caricatura de Sileno titulada “El Racconto de Lohengrin”, alusiva a Antonio Maura. Portada de *Gedeón*, 15 de marzo de 1908.
- Lám.53 (p.184) Alfredo Zonghi. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.54 (p.189) Fotografía del estreno de *Das Rheingold* en el Teatro Real, el 2 de marzo de 1910. *ABC*, 4 de marzo de 1910.
- Lám.55 (p.190) Fotografía de Eugenio Gottlieb. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.56 (p.191) Fotografías de José Fernández y de Carlos del Pozo. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.57 (p.192) Fotografías de Emiliana Salgado y Carmen Barea. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.58 (p.193) Fotografía de Virgina Guerrini. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.59 (p.194a) Fotografías de Erminia Kriesten-Rabl y Carlos Rousselière. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.60 (p.194b) Fotografía de Walter Rabl. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.61 (p.195) Fotografías de Olga Carrara y Benedicto Challis. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.62 (p.196) Fotografía de Mansueto. Programa de mano del Teatro Real,

- temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.63 (p.215) Fotografía de Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas durante el estreno de *Tristan und Isolde* en el Teatro Real, 5 de febrero de 1911. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.64 (p.216) Fotografía de Cecilia Gagliardi y Francisco Viñas durante el estreno de *Tristan und Isolde* en el Teatro Real, 5 de febrero de 1911. *Nuevo Mundo*, febrero de 1911; p.10.
- Lám.65 (p.217) Fotografía de Ricardo Viñas aparecida en *Blanco y Negro*, con motivo del estreno de *Tristan und Isolde* en el Teatro Real. *Blanco y Negro*, 12 de febrero de 1911; p. 19.
- Lám.66 (p.264a) Busto de Wagner realizado en bronce por Rogelio de Egusquiza, 1892. Museo del Prado, Madrid (en depósito en el Museo de Badajoz). Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.155.
- Lám.67 (p.264b) Óleo / lienzo de Rogelio de Egusquiza, titulado *Tristán e Iseo (la vida)*, 1912. Museo de Bellas Artes de Santander. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.113.
- Lám.68 (p.265) Pintura al temple / lienzo de Mariano Fortuny y Madrazo, titulado *Sigmund y Siglinde*. Museo-Palazzo Mariano Fortuny, Venezia. Publicado en: Mota, J. e Infiesta, M.: *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*. Tübingen, Grabert-Verlag, 1995; p. 49.
- Lám.69 (p.266) Óleo / lienzo de Rogelio de Egusquiza, titulado *Tristán e Iseo (la muerte)*, 1912. Colección Sres. de Belda y Sres. Fernández de Luz Belda, Madrid. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p. 106.
- Lám.70 (p.267) Óleo / lienzo de Rogelio de Egusquiza, titulado *Kundry*, 1906. Museo del Prado, Madrid. Publicado en: Catálogo de

la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.102.

- Lám.71 (p. 268) Óleo / lienzo de Rogelio de Egusquiza, titulado *Brunilda*, 1906. Colección Sres. de Belda y Sres. Fernández de Luz Belda, Madrid. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.101.
- Lám.72 (p.269) Óleo / lienzo de Rogelio de Egusquiza, titulado *Parsifal*, 1910. Museo del Prado, Madrid. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.107.
- Lám.73 (p.270) Aguafuerte de Rogelio de Egusquiza, titulado *Wagner*, 1883. Museo de Bellas Artes de Santander. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.156.
- Lám.74 (p.271) Aguafuerte de Rogelio de Egusquiza, titulado *Luis II de Baviera*, 1893. Museo del Prado, Madrid. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.158.
- Lám.75 (p.272) Aguafuerte de Rogelio de Egusquiza, titulado *Schopenhauer*, 1888. Museo del Prado, Madrid. Publicado en: Catálogo de la exposición *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, celebrada del 27 de octubre al 17 de diciembre de 1995. Santander, Museo de Bellas Artes, Fundación Marcelino Botín, Ayuntamiento de Santander, 1995; p.102.
- Lám.76 (p.273) Bocetos a lápiz de Manrique de Lara del retrato de R. Wagner, encontrados en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid, caja "Manuscritos nº15".
- Lám.77 (p.274) Ilustración de Eulogio Varela alusiva a *Tristan und Isolde*,

publicada en *Blanco y Negro*, 20 de agosto de 1904: p. 10.

- Lám.78 (p.303) Fotografía de Clifford realizada en 1853 en la que puede verse parte de la Plaza de las Cortes de Madrid a mediados del siglo XIX. Aunque la fisonomía de la ciudad se había modificado sustantivamente en 1913, el edificio que la Asociación Wagneriana de Madrid eligió para sede social (el nº 4 de la Plaza de las Cortes) ofrecía aún el mismo aspecto que vemos en la foto. Se trata del segundo edificio a la derecha de Las Cortes. La AWM alquiló un local situado en los bajos de la vivienda que, además se destinó a la Secretaría de la Asociación y albergaba la Biblioteca Wagneriana. Publicado en: Carandell / Zarza / Mondéjar: Madrid. Barcelona, Lunwerg Editores, 1987; p.75
- Lám.79 (p.304) Programa del primer concierto (Velada Literario-Musical) organizado por la Asociación Wagneriana de Madrid, el 4 de mayo de 1911. Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Fondo Pena.
- Lám.80 (p.305) Primera circular enviada por la Asociación Wagneriana a sus socios, anunciándoles la celebración de la primera Velada Literario-Musical con la colaboración de la Orquesta Sinfónica, Arbós, García Rubio, Félix Borrell, Valentín de Arín y Guervós. Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Fondo Pena.
- Láms.81-83 (pp.306-308) Programa de los cuatro *Festivales Wagnerianos* organizados por la AWM y dirigidos por Luigi Mancinelli al frente de la Orquesta Sinfónica y el Orfeón Donostiarra, los días 26, 28, 29 y 30 de octubre de 1912 en el Teatro Lírico. Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Fondo Pena.
- Lám.84 (p.309) Portada de la revista satírica *¡Cu-Cut!*, alusiva a los primeros *Festivales Wagnerianos* organizados por la Asociación Wagneriana madrileña, dirigidos por Lluís Millet y titulada “Orfeu domesticant les feres”. *¡Cu-Cut!*, 25 de abril de 1912.
- Lám.85 (p.340) Boceto original de Amalio Fernández para el estreno de *Parsifal*, Acto II. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.86 (p.341) Boceto original de Amalio Fernández para el estreno de *Parsifal*, Acto II. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.87 (p.342) Boceto original de Amalio Fernández para el estreno de

- Parsifal*, Acto II, primer cuadro. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.88 (p.343) Fotografía de Alice Guszalewicz como *Kundry* durante el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.89 (p.344) Fotografía de Francisco Viñas como protagonista en *Parsifal*, 29 de diciembre de 1914; 3 y 20 de enero de 1915. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.90 (p.345) Fotografía de Francisco Viñas como protagonista en *Parsifal*, 29 de diciembre de 1914; 3 y 20 de enero de 1915. Museo Nacional del Teatro, Almagro.
- Lám.91 (p.346) Fotografía de Maria Teresa Tellaeche. Programa de mano del Teatro Real, temporada 1910-1911. Institut del Teatre, Barcelona. Colección Infanta Isabel.
- Lám.92 (p.347) Caricatura de Walter Rabl realizada por F. G. Fresno en 1910. *Gedeón*, 6 de marzo de 1910; p.9.
- Lám.93 (p.348) Caricatura alusiva al estreno de *Parsifal* en Madrid, aparecida en *Blanco y Negro* el 18 de enero de 1914; p.18.
- Lám. 94 (p.349) Caricatura política relativa al estreno de *Parsifal* en Madrid. *Gedeón*, 4 de enero de 1914; p.5.
- Lám.95 (p.350) Caricatura de Bagaría alusiva al éxito obtenido por Manuel de Falla tras el estreno en Madrid de *La vida breve*, en la que aparece Falla como nueva figura musical, ensombreciendo ya a Wagner y a Beethoven, que aparecen relegados en su antiguo pedestal. *La Tribuna*, 15 de noviembre de 1914.
- Lám.96 (p.359) Portada de la revista *Fidelio*, nº octubre de 1903, en la que aparece la fotografía del recién inaugurado monumento a Wagner en Berlín.
- Lám.97 (p.360) Portada de la revista *Ronsel*, con la *cabeza* de Wagner julioantoniana. Imagen obtenida a través del Archivo Virtual Edad de Plata. Residencia de Estudiantes, Madrid; <http://www.residencia.csic.es>
- Lám.98 (p.361) Mascarilla de Wagner, bronce. Original en escayola. Realizada por Julio Antonio, Madrid, 1912. Museo de Arte Moderno de Tarragona.

Publicado en Infiesta (ed.): *100 Years of Wagner in Catalonia*. Barcelona, Litoclub, 2001; p. 26.

- Lám.99 (p.362) Busto de Wagner en piedra del monumento a Wagner encargado por la AWM. Realizado por Julio Antonio, Madrid, 1913. Museo de Arte Moderno de Tarragona. Publicado en Infiesta (ed.): *100 Years of Wagner in Catalonia*. Barcelona, Litoclub, 2001; p. 26.
- Lám.100 (p.417) Portada de la traducción de *Die Meistersinger von Nürnberg* al castellano, realizada por Luis París. Madrid, Imprenta de Domingo Blanco, 1912.
- Lám.101 (p.418) Portada de la traducción de la Tetralogía wagneriana al castellano, realizada por Luis París. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1909.
- Lám.102 (p.419) Portada de la primera traducción de un libreto wagneriano al castellano: la versión de *Rienzi* de Antonio Peña y Goñi. Madrid, Andrés Vidal, 1875.

VI. APÉNDICES

1. CORRESPONDENCIA MANTENIDA ENTRE AMALIO FERNÁNDEZ Y LUIS PARÍS (1906-1910)

Transcribimos las cartas de Amalio Fernández enviadas desde Nueva York y La Habana a Luis París durante el período comprendido entre noviembre de 1906 a marzo de 1910. Estas cartas fueron encontradas en los fondos del Instituto del Teatro de Barcelona, dentro de la *Colección Luis París*, perteneciente ésta a la *Colección Teatral Arturo Sedó*.

Hemos conservado la ortografía de las cartas originales manuscritas, manteniendo eventuales faltas ortográficas (pues éstas pueden ser de interés documental para posteriores estudios sobre la figura de Amalio Fernández) y añadiendo la versión ortográfica correcta entre corchetes. También se conservan normas gramaticales vigentes en el momento de la redacción de las mismas. Sólo en el caso de las tildes hemos adaptado éstas a las normas actuales para facilitar la lectura. Los subrayados son todos originales y, como puede verse, Amalio los utiliza como alternativa al “entrecomillado” actual. Se observará que la grafía del apellido de Luis París presenta vacilaciones en cuanto a la tilde ortográfica, apareciendo en las primeras cartas como “Paris” y en las últimas como “París”. Hemos transcrito las cartas manteniendo las vacilaciones del original. Entre corchetes añadimos también la versión correcta de eventuales errores referidos a nombres propios y a topónimos.

1 – Nueva York, 10 de noviembre de 1906. Carta original manuscrita, sin membrete.

2 – La Habana, 30 de marzo de 1907. Carta original manuscrita, sin membrete.

3 – Nueva York, 14 de octubre de 1907. Carta original mecanografiada, sin membrete.

4 – Nueva York, 8 de diciembre de 1907. Carta original mecanografiada, sin membrete.

5 – Nueva York, 12 de marzo de 1908. Carta original mecanografiada, sin membrete.

6 – Madrid, 8 de marzo de 1910. Carta original mecanografiada, con membrete.

1 – [Carta original manuscrita, sin membrete, dirigida desde Nueva York a Luis París y fechada el 10 de noviembre de 1906]

Nueva York, 18 Noviembre de 1906

Sr. Don Luis París
Madrid “Blanco y Negro” y “ABC”

Mi muy querido amigo:

Por imposible que le parezca, ha de saber V. que no le he escrito antes, por que no he podido conseguir que persona alguna me diera su dirección. Hoy he tenido carta del amigo Hilario Crespo, y me dice está V. en el periódico “ABC”.

¡Cómo hemos adelantado! Yo aprendiendo de nuevo mi oficio y conquistando de nuevo mi nombre, y V. se anda en el ABC.

Bien empleado nos está, por primos y enamorados del Arte, que es delito que en España se paga con la vida.

Yo escribí [escribí] a V. una carta desde la Habana, que le dirigí a “Fornos” y supongo no llegó a sus manos, pues no tuve respuesta. Carta larga (probablemente pesada) en que yo recordaba, en aquellos días que las fiebres [fiebres] de aclimatación y la nostalgia de la patria aumentaba [aumentaba] mis recuerdos del pasado, nuestros afanes y desvelos de las labores del “Real”, más para darnos gusto que para recibir provecho.

Le recordaba a V. aquel precioso aparecer del cuadro tan primorosamente compuesto por V. de las hilanderas de “El buque fantasma”: la procesión suntuosa del “El Profeta, y otras tonterías, tales como “Samsón y Dalila” con el episodio del derrumbamiento en la primera noche: “Hansel [*Hänsel*] und Gretel” y aquellas miajas de cierto Anillo de un tal Nibelungo, a quien, ni de vidas conocerá el actual empresario del Teatro Real, de Ultramarinos y del Reino.

Ese es un empresario con admirable ojo clínico, o de pupila, como diría, de acuerdo con su vasta cultura, el Sr. Arana, si no se lo impidiese las insignias de la Legión de Honor, con que premió sus grandes sacrificios hechos por el Arte, el ojo experto del Presidente Loube que, como diría Calleja, louve toudo. Ese es el empresario que merece Madrid como el gobierno que tiene España, es el que merece. A tal asno, tal arriero, y para quien es padre, vástale [bástale] madre, que así como el que no está hecho a bragas, las costuras le hacen llagas, el que da pan a perro ageno [ajeno] pierde el pan y pierde el perro, nosotros perdimos lastimosamente nuestro tiempo, nuestro dinero y algunos pelos negros, por empeñarnos en echar margaritas a puercos, y querer adornar al asno con flores de Alejandría.

El bollo nos valió un buen coscorrón; es cierto, pero cominos bollo, y los mantenedores del actual estado artístico del primero de los teatros en España, sólo comen borraja, y el tiempo se encargará de maldecir como merece el paso atrás de Arana and Company y de hacer la justicia merecida a los sacrificios hechos por V. en un tiempo de Director y Empresario, y a los que como yo, le ayudaron en su empresa con tanto entusiasmo.

El estancamiento y retroceso en cosas de Arte Teatral iniciado antes de mi salida de Madrid, veo por periódicos y noticias comunicadas por amigos,

que ha seguido aumentando en proporciones aterradoras, y hoy se enseñorea lo ínfimo y sicalíptico en la mayoría de los teatros. El “Español” siguiendo la vida del papel pintado y de la farsantería, y el “Real”, por la lista de obras y personal, remplazando la ópera de los Jardines del Buen Retiro o de “Rivas”.

Leales a todos la tierra leve, y que llegue cuanto antes la total desaparición de lo existente.

Cuanto más cerca de la desaparición de todo lo decadente, más próximo está el renacimiento, que por ley de naturaleza sucede a toda decadencia.

Yo sigo impenitente, y sin el menor arrepentimiento de cuanto hice para recreo mío primero, y en servicio del grande después, y espero aquí, como emigrado de mis pecados, esperando la restauración deseada.

Sin desgaste alguno de imaginación, y acumulando conocimientos, ¡supóngase V.! de cuanto seré yo capaz, el día que yo llegue (que espero sí llegará) a tomar posesión de mi taller Madrileño y de los escenarios de mis entusiasmos; del “Real” y del “Apolo”.

A latigazos y puntapiés, vamos a echar del Templo a toda esa canalla que hoy vive por tolerancias de un público embrutecido y una crítica excesivamente tolerante, hasta la complicidad en el crimen realizado.

De sus entusiasmos, desvelos y talento, espero yo mucho. No desmaye V. y no aventure ni un momento la idea de la resurrección, que para vencer en estas lides, sólo es preciso fe, entusiasmo y constancia.

No deje de escribirme, que yo le prometo mantener una constante y extensa información de cosas de este país, muy particularmente en lo que se refiere a teatros y a Arte en general, pero información sincera y concienzuda, sin hacer juicios de memoria, como lo han hecho hasta ahora una porción de gentes, que siempre nos han informado mal, exagerando en bien o en mal según el propósito que les haya guiado.

Nunca yo hubiera hecho concebir la idea de que nuestro “Carlos V” o el “Infanta M^a Teresa” eran superiores buques de guerra que el “Brokleen” [*Brooklyn*] o el “Masachusset” [*Massachusetts*]

Ni que ante las estupendas mise en scenes [*scènes*] de los teatros de N.Y. hay que ponerse de rodillas, yo diré la verdad, y hablando con conocimiento de causa.

Acúseme recibo de esta carta, y diga a dónde puedo escribirle con seguridad de que V. reciba mis cartas.

Mis afectos a los amigos todos y V. sabe que tiene siempre en este desterrado héroe por fuerza, un incondicional amigo. Le abraza,

Amalio Fernández

Dirección:

Mr. Amalio Fernández - Lee Lash Studios - 39TH ST. Broadway - New York City

Salude a Romea y a Arija, en particular. De Arija estoy muy ofendido, pues jamás me ha contestado: ¡dígaselo!

2 – [Carta original manuscrita, sin membrete, dirigida desde La Habana a Luis París y fechada el 30 de marzo de 1907]

Habana, 30 de Marzo de 1907

Sr. Don Luis París
Madrid

Mi muy querido amigo, compañero y mártir. Compañero, porque lo fuimos largo y sabroso tiempo, pues más que como empresario y pintor, en el Teatro Real ambos, hicimos vida de buenos amigos y compañeros. Mártir, porque como a mí, se nos cortó el hilo, no de la existencia, aun cuando poco le faltase, pero sí el hilo de un telón maravilloso donde entrambos, como arañas incansables, tramamos ricos tisús de oro y púrpura, par deleitar a tanto y tanto sapo, que indignos de bestir [vestir] tan ricas estofas las despreció, cortando de sus piezas nuestro sudario.

¿No fueron ricas telas, aquél hermoso aparecer del acto segundo de “El Buque fantasma”? ¿Aquel grupo de tocas blancas, corpiños y zagalejos de colores enteros y armoniosos, no vivos y chillones, de las hilanderas, agrupadas tan artísticamente por V. en torno al típico ventanal de la estancia, que el sol poniente teñía de rojo sus pálidos rostros e iluminaba la estancia de modo maravilloso? ¿No lo recuerda? Yo sí lo recuerdo: lo recuerdo con pena y gozo a la vez.

Ambos murimos bajo el puñal de la injusticia, y digo ambos, porque también como V. lo jugué todo: intereses y entusiasmo; murimos sí, pero como los valientes mueren, sin gritos ni desplantes, sin quejas ni alharidos [alaridos], como buenos mahometanos. Pero en nuestro epitafio pudiera leer el curioso visitante, la oración de gracias de “El profeta”, “Aida”, “Valkiria” y “Sigfredo”, alguna “Raquel”, “Hansel [*Hänsel*] und Gretel” y cierto “Barbero de Sevilla”, y otras cuantas más, para las cuales falta espacio en el mármol que cubre nuestras sepulturas.

Afortunadamente, estos dos muertos, gozan de caval [cabal] salud y siguen gozando del elogio de los buenos y plácemes de los inteligentes.

Nuestra labor, que fue grande y meritísima (y esto no lo desmentirá mi abuela) no fue entendida por los más, y se realizó sin la ayuda de los menos; pero como en aquella labor, realizada con tanto entusiasmo, sólo buscábamos dar cumplido goce a nuestros deseos, y esto lo conseguimos, nada nos deben: estamos en paz, e impenitentes, dispuestos a empezar, y viva Wagner.

Derrotados en nuestros intereses salimos; es cierto; pero nadie después de nosotros ha podido gozar la satisfacción del éxito artístico.

Las pesetas ganadas y las preventas [prebendas] recibidas de nuestros sucesores, las saldo con una carcajada capaz de helar la sangre al mismísimo Mefistófeles.

Parece que ya los tiempos amargos pasaron para mí. Éste viage [viaje] de purificación que me condujo a la Habana, me ha dejado limpio de todo mal. Las 2.600 leguas de mar pasadas me han servido de Jordán, y los efectos consiguientes del mareo, me han dejado el cuerpo libre de yeles [hieles] y de vilis [bilis].

En este estado de tranquilidad y de pureza, libre de vetos y rencores que algún momento pude padecer (y de ello Dios me perdone) me siento Carlos V y, como él, perdono a tutti.

Muy pocos acertarán a explicarse la verdadera causa de mi salida de España, de español, para la que yo deseaba el esplendor y adelantos en cuanto al arte de la escena se refiere, y para conseguirlo, en la parte que a mi oficio corresponde, no escatimaré sacrificio [alguno], y a los países que caminan, que ya las ñoñeces de “Lucia” y tantas otras preciosidades por el estilo mandaron al sótano, fui a visitar, gastando en ello mis pequeños ahorrillos para aprender cuanto me fuese dado, en el arte de poner las obras en escena.

Este fue sin duda alguna una de mis equivocaciones. Los conocimientos adquiridos, y que en lo posible traté de implantar en mis obras, encarecieron éstas, dando con ello mayor margen de competencia a mis colegas, y [sirvió de] pretexto a algunos espléndidos empresarios al uso, para justificar ante ciertos autores, muy en armonía en gustos y elevación de ideas con los propios empresarios en [materia] del decoro escénico, [de] no hacerme sus encargos.

La competencia de aquellos indecentes papeluchos, pintados por Rovescalli, Goni y demás señores del margen, para recrear a los distinguidos públicos del “Real” y del “Español”: la falta de ayuda, no de todos, pero sí de algunos autores muy importantes, y el golpe del Teatro Lírico, de grata memoria, unido a lo convencido que estaba [estaba] (y sigo estando) de que jamás podría darme el placer de utilizar los medios tan hermosos de los efectos escénicos que aprendí de Hugo Bähr [Boer], Matts Brukner [Max Brückner], Cranisch [Kranisch], Vellermé, Mornat y Langlois, y otros grandes maestros de la escénica teatral, me decidieron a salir en pos de horizontes más dilatados, en donde saciar mis ansias de hacer cosas.

¿Conseguiré mi propósito? No lo sé: pero ni mi conciencia ni persona alguna, si vuelbo [vuelvo] fracasado, podrá tacharme de cobarde y perezoso.

Hasta hoy puedo decir que, sin irme mal, ni mucho menos, no es la Habana mi yermo soñado.

La Habana es muy a propósito para los hombres de comercio y negocios de todas clases, y en donde, dado lo extraño que es todo esto, se encuentre, como le ha sucedido al amigo Perelló de Seguro, quien le ofrezca la gerencia y representación de una gran sastrería, y de que a mí, que me allo [hallo] gordo y coloradito, me ofrezcan la propaganda del [Siyeno Vrevaris?] como único reconstituyente de la sangre.

El arte, no lo sienten; no lo necesitan. El arte es una perfección, una delicadeza, de los pueblos que han llegado a un grado superior de cultura y ésta se ha difundido mucho entre las capas medias de una culta sociedad. Existen ricos, pero faltos de ese refinamiento que hace sentir la necesidad del recreo que produce el Arte.

Poco me importa emprender nueva peregrinación, en vusca [busca] del sitio deseado, pero firme en mi propósito, y dispuesto a todo, antes que a volver a esa con el rabito entre las piernas.

Mis ideales jamás estuvieron [estuvieron] en la Habana. Este viage [viaje] fue debido a las circunstancias, y lo acepté, ante todo, por lo que me aproximaba [aproximaba] a Nueva York.

Este fue mi propósito, y muy lejos de abandonarlo, se fortalece más y más, con los aires del norte, que hasta aquí hacen llegar rumores de esperanza, de la gran metrópoli americana.

Aquí me encuentro, si no satisfecho, resignado, y como las necesidades de la vida las cubre perfectamente mi sueldo y algunas acuarelas que boy [voy]vendiendo; y la salud es inmejorable, como hace mucho tiempo no estaba [estaba]. Como bien, conservo mi buen humor y entusiasmo para el trabajo, pues me allo [hallo] contento, y ya muy lejos del disgusto y desaliento que sufrí los primeros días, debido a lo poco agradable que esto se me presentó, ya al pícaro romanticismo y nostalgia de la calle de Alcalá y al saborcillo inolvidable de “Apolo”.

Estoy aprendiendo a hablar inglés, para cuando vaya a Nueva York, y ya boy haciendo pinitos.

Creo querido Luis que no se quejará V. de la extensión de este protocolo, y que por vía de desagravio lo hago, ya que tan perezoso estuve para escribirle.

Los últimos serán los primeros, y así es con respecto a V.; pues no ignora el lugar preferente que ocupa en el buen recuerdo de este emigrado.

Salud y fortuna le deseo: se bengue [vengue] de mi tardanza en escribirle, haciéndome esperar mucho tiempo, siquiera sean cuatro letras tuyas que, sobre serme sumamente gratas, estoy seguro que han de servirme de alivio para soportar mi destierro y proseguir en mi empeño.

Ya le escribiré dándole noticias de impresiones y hechos, que le tengan al corriente de mi personilla.

Dé mis cariñosos afectos a López Marnis, Félix Méndez y, grande y poderoso, a Arija, al generoso Arija, que no se ha dignado contestar, ni a mi carta, ni a la salutación del año que nos rige, o que nos raja, y a todos los buenos amigos, muy especialmente a Lardih [Lhardy], al cual escribiré uno de estos días, y para V. un abrazo muy apretado de su inolvidable y buen amigo

Amalio Fernández

S./C. Teatro Albisu

Le escribo a Fornos por no saber su casa

3 – [Carta original mecanografiada, sin membrete, dirigida desde Nueva York a Luis París y fechada el 14 de octubre de 1907]

New York, 14 de Octubre de 1907

Sr. Dn. Luis Paris

Teatro Real – Madrid

Mi querido amigo:

Confirmando mi anterior fecha 10-9, respuesta a su grata 26-8, que supongo en su poder, como así mismo un rollo certificado con los planos que tenía de ese Real Teatro de su digna dirección.

Ayer tuve carta de mi amigo Dn. Marcelino Herrera, mandándome para firmar el contrato de venta de las decoraciones, por las cuales vivo suspirando a tantos litros de agua, separado de Madrid.

Ya a esta fecha, supongo todo estará entregado, y escuso [excuso] decirle que yo agradezco a Vd. infinito cuanto en este asunto ha hecho Vd. por mí.

Ignoro, si con las vueltas que ha dado el tal material, se habrá extraviado alguna cosa, pero si así fuese, ya eso lo arreglaremos Vd. y yo, como buenos amigos.

He tenido noticias del resultado del Concurso de la Embocadura del Teatro Real, y ¡vive Dios trino y uno! que me he quedado asombrado.

Por si Vd. ha influido directa o indirectamente en tal decisión, empezaré por decir que no trato de ofender ni molestar a nadie, pero si así no fuese: si en nada ha intervenido Vd. quiero decirle que deploro con toda mi alma la elección a favor del Sr. Marín, que me dicen es el agraciado.

¿Ha formado el Tribunal o Jurado, para adjudicar el trabajo, la Academia? Si es así, me lo explico todo. Me dicen que el boceto para Concursar el Sr. Marín es pintado al óleo, y eso hubiera sido para mí, siendo Jurado, causa suficiente para no tomarlo en cuenta. Un boceto para desarrollar un trabajo de tan grandes dimensiones, que hasta a los acostumbrados y templistas de profesión infunde siempre grandísimo respeto, no puede, no debe hacerse más que al guache o a la cola, y cuando más a la acuarela, pues de otro modo es engañarse y tratar de engañar. Además: para aprobar [abrobar] un proyecto de obra, de esa naturaleza, se debe tener presente la historia del concursante, y la del Sr. a quien ha correspondido en suerte, suerte loca, que ¡Ay! No se repetirá, no ofrece garantía, pues el telón que hizo (creo que de regalo) para el Teatro de la Zarzuela, y una decoración, para la función del Centenario del Quijote, celebrada en el Real (que estuvo a punto de ser rechazada) de decir algo, sería muy desfavorable. Como ignoro el pliego de condiciones que debe prevenir la clase de tela y demás materiales que deberán emplearse, nada digo, pero se me ocurre pensar que acaso sea pintado al óleo, que a más de lo pesado y poco duradero que es esa clase de pintura, para ese objeto, ofrece el grave defecto de su mayor combustibilidad, y hoy que en todas partes se pintan las telas de teatro sobre preparaciones que no las conviertan en inflamables, sería un doble pecado.

Cuatro mil duros, son muchos duros. Por cuatro mil duros se debe exigir [exigir], todo lo mejor que exista en materiales y labor artística. En Alemania, que es el país de los grandes sicarios, por esa cantidad, y aun por menos, se han hecho obras maravillosas, y no por artistas de dudosa reputación, sino por firmas de Salón, premiadas con las más altas recompensas.

Yo tengo un verdadero sentimiento con lo acordado. Yo que tanto quiero a ese teatro, que creo que en todas las manifestaciones de Arte debe ser expresión de lo mejor, temo que no quedemos los españoles a la altura que pudiéramos quedar, de haber dictado mejores disposiciones el otorgamiento de esa obra tan importante.

Esto en cuanto al telón se refiere, pues en cuanto a las draperías y palcos interiores, en eso me temo no se haya estudiado para huir del sistema de drapería roja, haciendo otra cosa, más en armonía con la sala, y de mejor efecto para el marco de las decoraciones.

Si en esto se llegase a tiempo, yo le aconsejaría que no hiciese nada, y separase (si es posible) la cantidad correspondiente a ese capítulo (si es que se ha enumerado por capítulos las obras) para hacerlo cuando yo vaya, y cuyo proyecto no tengo la menor duda que había Vd. de encontrar de su gusto.

Yo llevaré algo nuevo de aquí, y como es natural, eso quisiera aprovecharlo en ese teatro. Espero entre otras cosas, llevar la representación de unas telas maravillosas, que han de producir un cambio radical en un servicio

de los teatros.

Claro que eso no será para el “Español”, pues entre esas telas y los papeles indecentes que manejan los más eminentes y espléndidos [espléndidos] empresarios de España y aun creo que del Mundo, hay mucha diferencia.

¿Piensa Vd. proseguir tan laudable campaña, del oscuro en la sala durante la representación? Dígamelo, pues en lo que yo pueda, desde el periódico de Contreras y Camargo “El Arte del Teatro” para el cual he escrito unos artículos (o lo que sean) y pienso escribir más, le he de ayudar en ese sentido.

Aquí, en ninguno, desde el más al menos importante, se deja en la sala, más luz que la de señales para casos de alarma o accidente en el alumbrado. Supongo que sí habrán dejado bueno esos bandidos (se queda Vd. corto en el calificativo) el teatro y sus dependencias. Pero algo será utilizable, pues pueden servir de abono animal y vegetal [vegetal], las moñigas que habrán quedado en el despacho del más bandido de la cuadrilla, y algo es algo.

Pobre teatro, y pobre Legión de honor. En buenas manos fueron a caer, una y otra cosa tan de respeto y solemnidad.

No tengo para qué decirle, que me utilice Vd. en cuanto de mí desee y pueda desde aquí servirle, pues sabe que en nada nos separa más que el mar y unos kilómetros de tierra, y que lo haré con gusto y fina voluntad, ni que icir tiene.

A serle posible, yo quisiera de antemano, saber qué ópera me reservaría para mi reaparición (como se dice en la Habana) pues escuso [excuso] decirle si yo iré con las de nuestro buen hermano Caín. Quiero llevar bien afiladas las armas, y pienso arrimarme y mojarle los dedos en los mismos rubios. Estoy que muerdo, y echo café por los cuatro cottés [*côtés*].

Nuestro señor Jesús (Q.D.G.) fue blando para arrojar los vendedores del templo.

Nada de cuanto le he remitido, necesito yo aquí, y puede Vd. tenerlo hasta que yo regrese.

He visto en el “Heraldo de Madrid” el elenco, y me ha gustado. Muy bien la orquesta, coros y maestros, y he visto que no figura ni pintor ni maquinista, ni electricista, ni atrecista y la sapatería [zapatería] y sastrería del Sr. Peris de Valencia, y en esto ultimo, puede que no haya hecho Vd. bien, pues prescindiendo de tan valioso elemento, no sé como se va Vd. arreglar para convinar [combinar] aquellos azules con amarillo, que emocionaban hasta llegar al llanto.

No acabaría nunca, pues esta soledad en que aquí vivo, entre cuatro millones de caballerías, excita mi ansia de verme entre Vds. de tal manera, que cuando cojo por cuenta mia a algún amigo a quien escribo, lo convierto en víctima de mis apetitos.

Perdone la lata, y no deje de escribirme, y mandarme programas y cosas, pues deseo estar tan al tanto como si en esa estuviese.

Mis afectos a los amigos (¿a quiénes de ellos tiene Vd. empleados?) y Vd. reciba un fuerte abrazo de su invariable amigo,

Amalio Fernández
S/C. 108-110 West 95th Street

4 – [Carta original mecanografiada, sin membrete, dirigida a Luis Paris desde Nueva York y fechada el 8 de diciembre de 1907]

Ciudad de Nueva York, 8 de Diciembre de 1907

Sr. Dn. Luis Paris
Teatro Real – Madrid

Mi querido amigo:

En mi poder su grata 26 de Octubre a la que no he contestado antes, esperando poder comunicarle algo de interés, y sobre todo, esperando carta de mi amigo el Sr. Herrera respecto de la entrega del material de decorado para reasumir y dar por terminado este asunto. La esperada carta no llega, y no quiero dejar pasar mas tiempo sin contestar a Vd.

Recibí Programas con lista, y dos periódicos, uno con los retratos del Elenco y otro con el argumento de “Madama Butterfly”. Están muy bien, y supongo que me los ha remitido Vd.

Leo el “Heraldo de Madrid” y estoy enterado de cuanto ha sucedido. Por lo dicho por Saint-Aubin, he visto (con suma alegría, a qué ocultarlo) que el que ha triunfado ha sido Vd. Que sea enhorabuena, y que continúe (como espero) y se bayan [vayan] haciendo cargo de lo que va de un especiero a un perfumista.

Sobre obra tan importante como la Embocadura y Telón de Boca, nada dice Alejandro [Saint-Aubin], y esto me hace suponer que no hay de qué, como yo había supuesto. Hay telas desgraciadas y colores desventurados.

[Estoy] de acuerdo en lo del cierre del marco de embocadura y sus líneas rectas. Al mismo tiempo que Vd. hacía esa reforma, escribía yo para “El Arte del Teatro” el artículo “The Rose of the Rancho” (en donde verá Vd. como arrimo el ascua a nuestra sardina, y doy el primer golpe a la serie de recompensas que Vd. tiene ganadas en buena lid, y que pienso continuar en cuantas ocasiones se presenten) y en él podrá ver el curioso lector, la conformidad de ambos en ese particular tan interesante. Hemos coincidido, y no habiendo sido la primera vez, tampoco ha de ser la última: al tiempo. Por ahora, iré aprovechando [aprovechando] las oportunidades que se presenten en pro de nuestra causa, con gran cuidado, para no quitar valor a los elojios [elogios], pero, el resto lo echaré cuando haga la comparación que existe entre unos y otros teatros, pesando medios y resultados, demostrando que nosotros hacemos más, infinitamente más que los otros.

Le remito las Listas de “Metropolitan Opera House” y “Manhattan Opera House”, que le gustará seguramente, y podrá compararlas con la Compañía organizada por Vd. De lo que representa como gasto, nada le puedo decir, pues esto es cosa muy difícil de averiguar, y más aquí en donde el Blof, es de lo más americano que darse puede. Caruso dos mil dollars, Bonci dos mil dollars, y así respectivamente. Cada representación cuesta una fortuna, pero, también los ingresos son enormes (8.000 dollars, según dicen) y la baja por sobrante en la venta de localidades no existe. Muy al contrario; es de verdadera dificultad obtener billetes para presenciar una representación. Si a esto añade Vd. que este es un público con pintas, y que todo les parece divino, y juzgan del mérito de los artistas por el sueldo que ganan, comprenderá Vd. lo mollar de estas empresas, y lo a gusto que irán en el machito yanquee [yanqui]

que les cabe en suerte.

Y dirá Vd. ¿es que son muy aficionados a la ópera? No señor; es que el neoyorkeeno [neoyorquino] que no ha asistido por lo menos a una representación (una performance) a Metropolitan o Manhattan Opera House, no va bien de ropa.

Mi Studio está frente a Metropolitan, y todas las mañanas al dirigirme a mi trabajo, paso por la fachada de este gran teatro que sostienen a escote con la ayuda de Restaurant y Hotel, y no sé si alquilando los sótanos y guardillas, y da envidia [envidia] ver la inmensa fila de diletananti [*dilettanti*] que en cola, espera que abran el despacho para tomar sus localidades, y cuenta que, la tal cola, se forma desde hora muy temprana, y allí están hasta las diez de la mañana, sobre la nieve y hyelo [hielo], sin más amparo que una marquesina que apenas si puede cobijar veinte personas.

¡Qué envidia da ver estas cosas!

Comprendo su intención al poner mi nombre en la Lista pero, confieso que me hizo tan mal efecto verme entre esa chusma, que me vi como Cristo en el santo Calvario.

Y vamos ahora a lo más importante: “escribame... y ya combinaremos todo para su regreso”. “Vaya estudiando plan completo financiero y artístico”.

Pues bien: yo nada puedo decirle ni a lo primero, ni a lo segundo. El plan de trabajo, Vd. solo puede darlo, y lo único que yo diré es que mi deseo sería empezar con “Parsifal” o “Gotterdammerung” [*Götterdämmerung*]. Nada menos que con eso, pues de hacer algo, que se vea.

En cuanto a la parte financiera, soy yo quien le pregunta, ¿en qué condiciones iré? ¿con sueldo mensual, o por temporada? ¿Con qué haber semanal o al mes? Esto es lo único de que tenemos que hablar, y de Vd. ha [han] de partir las negociaciones.

Si al recibir yo su primera carta hubiera estado en condiciones de marchar, lo hubiera hecho sin la menor duda y sin tratar de nada respecto a intereses, confiado solo en su lealtad y justicia. Hoy que tenemos tiempo para tratar despacio el asunto, espero que Vd. me dé un borrador de contrato, y si hay algo que discutir (que no lo creo) lo discutiremos.

Al ir yo a Madrid, voy sólo apoyado por la contrata del Real, pues hasta que yo me ponga en condiciones de luchar con esa gente, ha de pasar algún tiempo. Cuento Vd. que necesito montar todo de nuevo; casa y taller; que sólo cuento para esas frioleras, con un resto del producto de la venta de las decoraciones del Lírico, y alguna economía que aquí pueda yo hacer hasta mi marcha. También es punto muy importante la cuestión de local para taller, pues, el único posible por tamaño o condiciones; el que yo tenía, hoy está en poder de ese artista tan renombrado, y por eso, y por otras varias razones, creo descontado dicho local para mí. Si el ministro del ramo está de nuestra parte, pudiéramos contar con algún local del Palacio de Exposiciones, pero, yo preferiría un[o] definitivo y de [en] condiciones.

Hubo un proyecto de hacer en el Almacén del Real el taller de pintura, y si eso pudiera ser, sería quizá lo más combeniete [conveniente]. También en eso puede Vd. hacer algo. Desde luego, yo desearía recuperar mi antiguo taller, pero eso solo podría ser haciendo que la casera rescinda con mi sucesor, a título de arrendárselo a la empresa del teatro Real.

De brochas y demás utensilios de taller, ya me estoy ocupando, y espero que a mi llegada esté todo casi dispuesto para trabajar. De todos modos,

yo pienso estar en esa con tiempo sobrado para arreglarlo todo, y si Vd. ha hecho algo en ese sentido, la cosa será fácil.

Repito lo que ya le he dicho en otras cartas: iré con verdadero placer, pero, tenga Vd. en cuenta, que estando aquí perfectamente, en cuanto a modo de vivir se refiere, no debo exponerme a ir a esa a continuar las amarguras que me echaron de Madrid. Yo lo confío todo a Vd. “Nos asociaremos”, decía Vd. en su primera carta, y asociado con Vd. voy yo gustoso a todas partes, con o sin ropa negra. Y no digo más: nos hemos entendido siempre, y siempre nos entenderemos. Espero pues su carta de órdenes, instrucciones y consejos.

Pienso estudiar aquí la mise en scene [*scène*] de “El Anillo del Nibelungo” pero, si la han puesto como “Hansel [*Hänsel*] und Gretel”, perderé el tiempo y los 16 dollars que me cuestan los billetes del Ciclo. Un teatro que hace de ingreso por representación 8.000 duros, y pone aquellos angelitos y aquella escalerita, digna de un teatro de provincia, no tiene perdón de Dios.

Como dios nuestro señor nos ayude nada mas que un poquitito, le aseguro a Vd. que vamos hacer cosas muy de primera: al tiempo.

No terminaré sin dejar hecha una manifestación, en la que al menos Vd. y el que suscribe estaremos de acuerdo, y es ésta, que en Europa y en América no hay más que dos tíos con equipaje para hacer cosas: Dn. Luis París como el primer Metteur en scene [*scène*], y yo como el mejor aficionado a las cosas de su oficio. Y el que quiera que se salga.

Adiós querido Luis: querido Director. Que siga la buena fortuna, y que el nuevo año sea de dichas y prosperidades. Tenga Vd. muy felices Pasquas [Pascuas] (ya que dice que por esa no las tiene) que le quiere muy sinceramente,

Monsieur Fernández

Herr Amalio

Lee Lash Studios / 39th Street and Broadway

5 – [Carta original mecanografiada, sin membrete, dirigida desde Nueva York a Luis París y fechada el 12 de marzo de 1908]

New York, 12-3-1908

Sr. Dn. Luis Paris.

Mi querido amigo:

Supongo en su poder la mía del 8 de Diciembre último, en respuesta a la suya 26 de Octubre que fue en mi poder el 7 de Noviembre.

He seguido con el interés consiguiente, la marcha de su campaña en el Real, y aun cuando algunos jarros de agua de la calle de las Huertas me han ocasionado algún pesar, en conjunto he visto lo retehermosa y brillante que ha resultado, por lo que le felicito con toda el alma.

La compañía, por lo variada y notable de las primeras partes, no ha podido ser mejor: el cartel, dado lo difícil que es organizar el reparto de las obras con personal tan eterogéneo [heterogéneo] y difícil, ha sido lo que ha podido ser, y esto a fuerza de mil combinaciones, en las que siempre habrá Vd. encontrado muchas dificultades que vencer, sin poder hacer casi nunca lo que Vd. haya deseado. De la crítica, nada puedo decir, pues sólo he leído a Alejandrito [Alejandro Saint-Aubin], y no pasa día por él. Hay que estar conforme con él siempre, porque acierte más, acierte menos, siempre habla inspirado por un juicio justo y honrado, y hay que quererle.

Todo me ha parecido bien: todo, menos el público. De ese público calificado de inteligente; de justo, que da y quita, y disfruta de tan absoluto poder por 1.50, exigiendo le den la luna por tan exigua cantidad. ¿Qué quedarán? Como decía el torero del cuento.

¿Qué haría ese terrible Paraíso, si pagase por su asiento un dollar, y le dieran a diario por toda una temporada, “Lucias” y “Rigoletos” con Caruso y Bonci, eso sí, pero con unos compañeros de viage (generalmente) que harían inmejorables primeras partes, a nuestros comprimarios? ¿Qué haría con una cierta “Madama Buterfly” que yo aguanté resignado, previos cinco durillos (oro americano, que es algo mas que nuestras 25 pesetas, dicho sea con la mayor pena), con un reparto, que aparte de Mr. Caruso (del que tambien hablaremos en su dia) que ni el reparto Universal?

Eso es lo peor que tenemos: el público, y lo insuficiente de los precios de las localidades, y como sé que hablo a un convencido, no insisto, ni hago consideración alguna sobre ello.

Público mas prudente y que pague más, es lo que nos falta, lo demás, lo tenemos. Esa es la campaña más urgente e importante que hay que hacer; mientras tanto, no se me alcanza el modo de servir los deseos de Saint Aubin, evitando que los yankees acaparen el género.

Además, que en eso del acaparamiento, hay mucho que hablar. “Manhattan” y “Metropolitan” solo tienen dos primeros tenores cada uno, y de damas de fama, la Melva y la Sembrich, que solo representan la edad pasada. Barítonos, bajos y demas rui señores líricos, del montón, y solo del montón.

Y dicho lo dicho, no hay que ocuparse de otras Óperas en los Estados, pues (aparte de alguna honrosa escepción [excepción]) no pasan de la categoría de “Príncipe Alfonso” (Q. G. G.).

¿Dónde está pues el acaparamiento? Yo le respondo a Vd. de que entre la compañía que Vds. han presentado (a pesar de lo rápidamente que la organizaron) y las que aquí funcionan, no hay comparación posible: están Vds.

a cien codos sobre el coloso americano, con la agravante, de que ya creo he dicho que aquí los llenos son siempre absolutos, que el que no quiera exponerse a quedarse con el gusto de ver “Du Pasenale” (pongo por Arana) ha de encargar su localidad con diez semanas de antelación, o pagar el doble o el triple, a los simpáticos especulateurs [*spéculateurs*] americanos, que sus cofrades de allende, son unos sencillos gorrones, comparados con estas águilas de rapiña. También de esto debiera enterarse ese inteligente publiquito. Leo en el Heraldo de Madrid, 28 de Febrero, una carta de Vd. y cuanto dice Alejandro. Muy bien la primera, y muy fantástico lo segundo, y como ya antes hablo de lo que hay de cierto en eso de los artistas: y como en eso de los millones hay mucho blof (como aquí llamamos a la fantasería) diremos con Lopez Silva “siempre se esagera”

Ya supongo que estará Vd. más desocupado, y que me podrá dedicar un rato de dulce charla. No lo deje para mañana, que la vida es demasiado corta, y repase mi anterior para decirme algo sobre cosas que se refieren a mi ida a España.

Esto es ya para mí de urgencia, pues necesito una preparación de viaje tan larga y costosa como la que necesitó Dn. Cristóbal para descubrir estas Américas preciosas.

Sin otro particular, y con mis palmas (sin tabacos) por el éxito alcanzado (lo cual que no me sorprende) le abraza muy cariñosamente su invariable amigo.

Amalio Fernández

Ya sabe Vd. que en “Manhattan” está el maestro Campaniny [Campanini]. Bueno, pues yo deseando verle, para tener ese gusto, y por si me podia servir de algo, le escribí por dos veces, y a ninguna tuve contestación.

No he repetido la suerte por si él se ha figurado que yo me encuentro aquí de bruja, que dicen en la Habana, o de golfo, que decimos en casa, y temía el sableo.

Si como supongo Vd. está en buenas relaciones con él ¿quiere Vd. escribirle diciéndole lo sucedido?

Su cuñada la tiple ligera, debutó en Manhattan, y ha producido un furore, un verdadero acontecimiento.

Esta es una de las grandes estrellas que los yankees arrebatan a Europa a fuerza de millones.

Amalio Fernandez

6 – [Carta original mecanografiada, con membrete (Amalio Fernández, Pintor Excenógrafo [escenógrafo], Madrid), dirigida a Luis París desde Madrid y con fecha 8 de marzo de 1910]

AMALIO FERNANDEZ

Pintor excenógrafo [escenógrafo]

MADRID

[Madrid], 8 de marzo de 1910

Sr. Dn. Luis París

Presente.

Mi querido amigo:

Si soy temeroso de hablar para tratar de cosas tan poco agradables como el asunto de que trata en su carta de ayer, más lo soy al tener que escribir, pero, deberes varios me obligan a ello, y puede Vd. creer que lo siento muy de veras.

Estoy muy conforme y de acuerdo con Vd. en todo cuanto dice al comienzo de su carta, y siguiendo por el camino indicado, no había de ser difícil entendernos, pero, en el capítulo de sus protestas vuelve Vd. su propósito en contra, repitiendo una vez mas las mercedes y favores que me dio su amistad desinteresada, y esto me parece ahora tan mal, como cuando, sin venir a cuenta me lo dijo en una de las cartas que Vd. me escribió estando aun en Nueva York.

Como en aquella ocasión, vuelvo a decirle que es una lástima que no haya dejado esas palabras en el tintero.

Eso es, como sin duda alguna Vd. ha de comprenderlo en su claro juicio, de un gusto muy dudoso. Yo no entro en ese terreno.

Respecto de sus recomendaciones en el asunto Goula-Beccario, sin negar ni dajar de agradecerle su buena intención, tengo que decirle, que me ha sido adjudicado ese trabajo, despues de visto por dichos señores los precios de varios artistas en Italia y en Madrid, y que por mi desconocimiento de precios en esa clase de trabajos, he venido a resultar el más económico.

El punto más importante, es el que se refiere a mi indicación para Director de Escena de mi amigo el Sr. Soler, y es el que voy a tratar para convencer a Vd. de que nada pecaminoso hay en ello.

Es cierto que hice esa indicación, pero no al Sr. Beccario, sino sólo como idea al maestro Serrano (Don Emilio) y esto, lo hice en el supuesto de que ese asunto estaba [estaba] terminado con Vd. y no sólo lo sé por los señores Beccario y Serrano, si no que Vd. mismo me lo dijo.

Así es lo sucedido, y creeré que en ello no hay pecado alguno.

Ahora, para terminar, diré a Vd. que sigo creyendo que desde hace algun tiempo, me tiene Vd. puesta la proa y, si no es esa precisamente la palabra que pude o debí emplear en aquel momento, a ella se parece sus procedimientos para conmigo desde hace algún tiempo.

Para esplicar [explicar] ese estado que yo supongo, siquiera sea con alguna suspicacia, y le ruego no emplear el medio epistolar: yo estoy siempre dispuesto para que hablemos, que es siempre el medio más corto y más sano, cuando se quiere llegar a un fin de concordia.

Sin más, y siempre a sus órdenes, queda suyo afmo: S.S. y amigo

q.b.s.m.

Amalio Fernández

**CORRESPONDENCIA MANTENIDA ENTRE LA
ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID Y LA
ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE BARCELONA
(1911 - 1912)**

Transcribimos a continuación la correspondencia mantenida entre la Asociación Wagneriana de Madrid (AWM) y la Asociación Wagneriana de Barcelona (AWB) desde el 4 de julio de 1911 hasta el 25 de junio de 1912, encontrada en el *Fondo Pena* de la Biblioteca de Catalunya. Numeramos las cartas según orden cronológico, para una mejor consulta de las mismas, especificando el tipo de documento transcrito.

En el fondo de Joaquim Pena encontramos toda la correspondencia original (tanto cartas, escritas a mano o mecanografiada, como telegramas o telefonemas¹) remitida por la AWM a la Asociación barcelonesa. En el caso de las cartas enviadas por la AWB a la Wagneriana madrileña, encontramos borradores escritos a mano por Joaquim Pena.

Conservamos la ortografía original de las cartas y respetamos las normas gramaticales vigentes en el momento de redacción de las mismas, añadiendo en caso necesario la versión correcta entre corchetes y actualizando tan sólo las tildes ortográficas. Especificamos también entre corchetes los datos fácilmente presumibles omitidos en los borradores. Los subrayados de las cartas son originales. No transcribimos los subrayados de las cartas enviadas por la AWM a la AWB, realizados a lápiz por el destinatario, Joaquim Pena.

- 1-** Madrid, 4 de julio de 1911. Carta original mecanografiada de Manuel de Cendra, con membrete y dirección de la AWM.
- 2-** Barcelona, julio de 1911. Borrador manuscrito de Joaquín Pena.
- 3-** Madrid, 12 de enero de 1912. Carta original mecanografiada de Manuel de Cendra, con membrete y dirección de la AWM.
- 4-** Barcelona, febrero de 1912. Borrador manuscrito de Joaquín Pena.
- 5-** Madrid, 11 de marzo de 1912. Carta original manuscrita de Jose María Marañón, con membrete de la AWM.
- 6-** Madrid, 1 de abril de 1912. Carta original mecanografiada de Manuel de Cendra, con membrete y dirección de la AWM.
- 7-** Madrid, 9 de mayo de 1912. Carta original mecanografiada de Manuel de Cendra, con membrete y dirección de la AWM.

¹ Los *telefonemas* consistían en una comunicación entregada por escrito por el comunicante en una oficina, trasladada ésta por teléfono y siendo entregado por escrito al destinatario desde otra oficina de la localidad en la que el último habitase.

- 8-** Madrid, 20 de mayo de 1912. Carta original manuscrita enviada por Manuel de Cendra, con membrete de la AWM.
- 9-** Madrid, 30 de mayo de 1912. Carta original mecanografiada enviada por Manuel de Cendra, con membrete de la AWM.
- 10-** Madrid, 7 de junio de 1912; 10.50 h. Telefonema enviado por Manuel de Cendra a la AWB.
- 11-** Barcelona, 7 de junio de 1912; 13.00 h. Telefonema enviado por Joaquín Pena a la AWM.
- 12-** Madrid, 7 de junio de 1912; 18.30 h. Telegrama enviado, por Manuel de Cendra desde Madrid a Piedra, a Joaquín Pena y recibido por éste último en la oficina de Alhama.
- 13-** Madrid, 7 de junio de 1912; 24 h. Telegrama enviado a las por la Junta Directiva de la AWM a Joaquín Pena, probablemente en respuesta a otro telegrama enviado por éste último el mismo 7 de junio, entre las 18.30 h. y las 24.00 h. y recibido en la oficina de Alhama.
- 14-** Madrid, 7 de junio de 1912. Carta original mecanografiada enviada por Manuel de Cendra con membrete de la AWM
- 15-** Barcelona, 18 de junio de 1912. Borrador original manuscrito enviado por Joaquín Pena.
- 16-** Madrid, 25 de junio de 1912. Carta original mecanografiada enviada por Manuel de Cendra, con membrete de la AWM.
- 17-** Madrid, 1 de julio de 1912. Carta original mecanografiada enviada por Manuel de Cendra, con membrete de la AWM.

1 -

Madrid, 4 de julio de 1911

Sr. D. Joaquín Pena:
Barcelona

Muy distinguido Sr. mío:

Mucho tiempo hace que tenía la intención de dirigirme a V. para darle cuenta de la constitución en Madrid de la Asociación Wagneriana que, tras no pequeña lucha, he organizado teniendo la inmensa satisfacción de verla ya constituida con una pujanza extraordinaria y un gran entusiasmo por parte de los 1.550 socios con que hoy contamos, cada vez más entusiastas y defensores de la causa Wagneriana en sus dos manifestaciones de literaria y musical.

El deseo de poder transmitir a un mayor número de progresos de esta naciente agrupación ha sido la causa de demorar mi carta, que hoy le dirijo en vista de las manifestaciones de adhesión y entusiasmo por V. demostradas en sus entrevistas con nuestro compañero Conrado del Campo, durante su estancia en Barcelona con la Sinfónica.

Nuestros proyectos para este invierno se los transmitiré brevemente: El más importante será la celebración en Marzo o Abril de unos Ciclos wagnerianos, con cantantes alemanes, dirigidos nada menos que por el Dr. Hans Richter, la mayor autoridad del mundo. Antes, en Octubre o Noviembre, celebraremos con la Orquesta Sinfónica, tres conciertos, dirigidos seguramente (pues ha aceptado en principio) por Félix Mottl, también autoridad indiscutible, y durante el año varias conferencias, dadas por personas de gran prestigio, dedicando una de ellas exclusivamente al estudio y vulgarización de los “Maestros Cantores”, cuya obra vamos a oír durante la próxima temporada en el Teatro Real. De este Teatro, como verá V. por la adjunta circular, hemos conseguido unos abonos especiales para nuestros socios, con la considerable rebaja del 50% en casi todas las localidades, dedicando para ello un día fijo a la semana en el que sólo escucharemos obras de Wagner, oyéndose la Tetralogía por su orden natural. Y en fin, haremos cuanto esté a nuestro alcance y bolsillo, pues no es ésta la menor dificultad que se nos presenta al tener una cuota mensual tan pequeña, como es la de 2 ptas. que se viene satisfaciendo.

Esta Asociación, identificada con la de Vds., no tiene otro deseo que adherirse a ella, empezando por aplaudir la meritísima labor por Vds. realizada, especialmente en la publicación de los poemas, labor interesantísima y de mucha importancia, que estamos nosotros empezando a realizar.

De todo lo traducido por esa Wagneriana, tengan la bondad de mandar un ejemplar con destino a la Biblioteca de nuestra Asociación, y hacernos saber su importe para girárselo a vuelta de correo, así como sus Estatutos. También le agradeceré me transmita los nombres de los señores que forman la Junta Directiva de esa Asociación, como yo tengo el gusto de hacerlo acompañando a la presente con un ejemplar de los Estatutos por los que nos regimos.

Queda suyo afmo.S.S.

Q. B.S.M.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]
Secretario

2 –

[Barcelona], Julio 1911

Sr. Secretario de la A.W. de Madrid

Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida:

Transmitido a este Consejo Directivo por nuestro distinguido consocio y ex Presidente D. Joaquín Pena la comunicación de Vd. participando la constitución y proyectos y la entidad de que Vd. es digno secretario, tengo el honor de manifestarle en nombre de la Asociación Wagneriana de Barcelona, que recibimos y devolvemos con el mayor entusiasmo el atento saludo que nos dirigen congratulándonos en extremo por la fundación de una nueva Asociación Wagneriana en Madrid, que agradecemos en todo lo que valen su valiosa adhesión y cariñosas frases encomiásticas de nuestra modesta pero constante labor durante los diez años que llevamos de existencia y que hacemos votos porque nuestra ilustre compañera madrileña goce de la más próspera y larga vida para el mayor esplendor artístico que nos inspira y hermana.

Al propio tiempo y satisfaciendo sus justos deseos, tenemos el mayor gusto en ofrecer a esa Asociación la colección completa de nuestras publicaciones y comunicarle el envío de todas cuantas aparezcan en lo sucesivo, considerándonos muy honrados, con que la de Vds. se digne a hacer lo propio con las suyas.

[Joaquín Pena]

3 –

Madrid, 12 de enero de 1912

Sr. D. Joaquín Pena
Asociación Wagneriana
Barcelona

Muy distinguido señor mío:

Nuestro compatriota el eminente Sr. Viñas me ha dado cuenta particularmente del grandioso proyecto que Vds. tienen y que nosotros aplaudimos sin reservas respecto a la próxima representación en España, del sublime “Parsifal”.

De tan hermosa idea he dado cuenta de esta Asociación y todos, unánimemente, han prodigado su aplauso a este proyecto que aprobamos en todas sus partes, dispuestos a colaborar con Vds. en todo lo que nuestras fuerzas permitan, deseando tener en Mayo una reunión, en el Monasterio de Piedra, como Vds. proponen, y antes de esa época en Madrid, si lleva Vd. a la

práctica su proyectado viaje a esta corte, según indicación hecha por el Sr. Viñas.

En esta entrevista se trazaría el proyecto con algún detalle más, pues hay que tener presente que aunque la representación se haya de celebrar en Junio de 1913, sólo queda año y medio, tiempo nada más que suficiente, tal vez escaso, para organizar tanto como es preciso llevar a la práctica venciendo los innumerables obstáculos que se han de encontrar en empresa de tanta magnitud sobre todo para la formación de la Sociedad que construya el teatro, único medio posible de poder llevar a la escena este maravilloso drama.

Por lo tanto, en nombre de la Junta Directiva y, puesto que el Sr. Viñas nos ha dado el nombre de Vd. como principal iniciador de esta idea, a Vd. me dirijo para que tenga la bondad de expresar al Consejo Directivo de esa Sociedad hermana, nuestra adhesión más incondicional en este proyecto, dispuestos a colaborar en él con todo el amor y entusiasmo que la causa requiere, en la seguridad de que no hemos de escatimar sacrificio alguno de orden económico e intelectual uniendo todas nuestras fuerzas al feliz resultado de tan hermoso pensamiento.

Si la entrevista primera a que me refiero anteriormente, no pudiera celebrarse en breve plazo, tenga Vd. la bondad de indicarnos por carta, algo de lo que hayan pensado para dar cuerpo a esta idea, en su parte prosaica y material, que si bien es la más ingrata a tratar, desgraciadamente en cuestiones de arte es en la que siempre nos estrellamos todos.

Y me refiero, naturalmente, al proyecto de Sociedad por acciones, que aporte el capital necesario para tan grande obra.

Sólo me resta enviar a Vd. particularmente mi enhorabuena más sincera ofreciéndome su más entusiasta colaborador y affmo. amigo S.S.

q. b. s. m.

El Secretario,

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

4 -

Febrero 1912

Sr. D. Manuel de Cendra – Secretario de la A.W.- Madrid

Muy Sr. mío y de mi consideración más distinguida:

Debo comenzar por darle mis más cumplidas explicaciones por mi tardanza en contestar a las dos afectuosas cartas que de Vd. llevo recibidas. La primera, del pasado verano, llegó a mis manos momentos antes de ausentarme de esta, y sin tiempo para más la transmití a la Junta de la Asociación para que cumpliera con Vds. en su nombre y en el mío y les remitiera nuestras publicaciones. A principios de invierno proyectaba yo hacerlo directa y extensamente para poder, al paso que cumplía mi deuda con Vd. exponerle el atrevido plan que nos ocupa en estos momentos y que ya de tiempo hervía en mi imaginación. Pero he pasado esta última temporada absorbido por importantes asuntos particulares, con no pocos quebraderos de cabeza, en vista de lo cual expuse el proyecto a mi entrañable amigo el tenor Viñas momentos

antes de marchar a cumplir sus compromisos en esa, para que adelantara su divulgación y ganáramos así tiempo. El insigne artista supo cumplir tan a maravilla su cometido, que poco después me sorprendía gratamente nueva carta de Vd. otorgando una acogida tan favorable al proyecto por parte de esa Asociación. Desde aquel momento fue una idea fija corresponder a la confianza con que me honraban Vds. formulando concretamente el proyecto en una serie de bases para someterlas a su más alto criterio y consiguiente aprobación o modificación. Con todo, ha pasado más de un mes, durante el que los asuntos a que antes me refiero, en vez de aligerarme me han agobiado más todavía, como bien le consta al amigo Viñas al que rogué me excusara cerca de Vds. por la tardanza. Por fin me he decidido a romper el fuego, pues no hay tiempo que perder, y a corresponder de una vez ya con Vd. dándole gracias por sus atenciones y rogándole se digne aceptar el testimonio de mi franca amistad al par que mi más entusiasta admiración por su magnífica labor en pro de nuestra causa común que con tanto éxito viene realizando esa asociación hermana.

En un rollo separado que certifico por este mismo correo, recibirá Vd. el referido proyecto de bases, que después de redactado he leído al Consejo directivo de nuestra Asociación y éste ha aprobado ya en todas sus partes. Allí encontrará Vd. expuesta mi idea en líneas generales, sólo para marcar la orientación sin descender a detalles demasiado prematuros todavía. Y como aplicación o glosa de lo que allí expongo voy a permitirme molestar aún su atención con unas cuantas consideraciones con objeto facilitar nuestra mutua inteligencia y así podamos fructificar la semilla cuanto antes. El caballo de batalla, será sin duda, como Vd. ha visto bien desde un principio, el aspecto económico. Dado que forzosamente ha de ser cuestión de construir un teatro y dotarlo de tantos y tan complicados accesorios como exige su objetivo, el capital que para ello se requiere representa una suma muy respetable. ¿Podremos llegar a reunirla? Ahí está el problema, pero creo que no tiene nada de particular ni difícil intentarlo guardándonos de dar un paso en firme hasta tener asegurado en buena parte el éxito de la suscripción, para evitarnos un ridículo fracaso. Es cuestión de pulsar al instante la opinión en nuestros dominios respectivos y ver cómo responde. Llevo doce años tirando del carro, luchando constantemente y sacrificando tiempo y dinero para cosechar burlas y disgustos al principio, bien que después haya venido el conocimiento tardío pero franco y general acompañado de un cúmulo de desmesuradas alabanzas inútiles y hasta contraproducentes con apoyo material escaso. En la época de mayor apogeo, cuando prodigábamos las sesiones y conciertos, no llegamos a 400 socios, después cuando estudiadas detenidamente todas las obras de Wagner y sin elementos para crear el teatro wagneriano que soñábamos nos convertimos exclusivamente en sociedad editorial, hemos quedado constituyendo un núcleo de un centenar que desde fuera nos ayuda en la edición de las partituras. ¿Pero si supiera Vd. la lucha que nos cuesta cada vez para colocar el resto de tan costosas ediciones!

Por todo ello jamás hubiera pasado por mi mente una empresa tan arriesgada como la que proyectamos sin la creación de la entidad de Vds.

Al tener noticia de su existencia, pronto se me ocurrió que debíamos unirnos si queríamos celebrar el centenario de una manera digna sin las mogigangas [mojigangas] propias de casos análogos. Con la plétora de vida, con el entusiasmo que Vds. traen y con el temperamento más desprendido que

les caracteriza creo tenemos bastante ganado. Para que salgamos adelante es preciso que mi consocio Madrid, es decir, los pudientes de toda España que ahí tienen su residencia carguen con buena parte del empréstito. Bilbao puede también hacer bastante y, en cuanto a Barcelona yo he de poner alma y vida en remover hasta las piedras para ver si esta vez siquiera por la trascendencia de la cosa y por la misma emulación de Vds. nuestras clases mercantiles que son aquí los verdaderos potentados se dignan a ayudarnos y nos evitan el ridículo. Este es mi parecer sin ambages ni rodeos, como sastre que conoce el paño y por eso me apresuro a exponérselo francamente para bien del terreno que pisamos.

Es preciso, en consecuencia, lanzar bien la cosa. Meter en esa bromita organizadora, lo más numerosa posible, unos cuantos nombres de gente joven que arrastra y jalearlo de lo lindo en la prensa. Y así despertando la emulación y estimulando la vanidad podemos hacer llegar a muchos a donde no conseguiría llevarlos el amor al arte. Si la cosa arrancara, no hay duda que luego el éxito de los festivales puede darse por descontado. Y si no arranca, podremos siempre los organizadores tener la conciencia tranquila de que intentamos honrar la memoria del Genio, de la manera más digna y que si se perdió no fue por culpa nuestra.

Perdóneme estas digresiones hijas de mi mismo deseo de triunfar y vayamos al grano. Repito que mi exposición del plan no es más que un proyecto, que no tengo criterio cerrado en ningún extremo del mismo y que por tanto, así en el fondo como en la forma a su superior criterio e inteligencia me remito en la seguridad de que con las modificaciones y adiciones con que sabrán enriquecerla van a dejar la cosa perfectamente viable. Por eso no he querido fijar detalles ni pretender por un momento imponer normas de acción a esa junta organizadora que debe ser la soberana absoluta. Sólo en un punto sí me ha parecido necesario precisar concretamente y es en la cuestión del lenguaje. La gran incomprensión de las obras de Wagner por parte de muchos wagnerianos inclusive, estriba en la falta de atención al drama suplida por un exceso de atención a la música, fomentado por las continuas representaciones en lengua extraña. Pues bien, creo que esta vez hay que poner la primera piedra como la hemos puesto ya nosotros en el Liceo; hay que barrer a marchas forzadas la ignominia de la representación en italiano y no es lógico tampoco abrir la puerta al alemán ni a pretexto de admirar interpretaciones de grandes artistas. El descomunal relato de Gurnemanz y la terrible lamentación de Amfortas no pueden menos de resultar una solemne lata a todo aquel que no siga palabra por palabra lo que dicen. Hay que tener además en cuenta que sólo el primer acto dura dos horas, y espero que no consentirán Vds. que se corte un solo compás pues éste es mi otro caballo de batalla. Por eso es que hago hincapié tan solo en este punto.

A esto nos objetarán sin duda ¿y los artistas y la traducción?. Que cubran la suscripción y no se preocupen por el resto que todo lo demás saldrá. Me empeñé en hacer cantar en catalán a la Pasini Vitale, y todo el mundo quedó sorprendido al oír lo que hubiera creído siempre imposible. Conozco a muchos cantantes italianos que hablan el español más que suficientemente bien para poder echar mano de ellos.

En cuanto a la traducción castellana, a Vds. toca decidir. Permítanme sólo un consejo: mucho cuidado con las grandes firmas, los literatos eminentes, pues por el afán de crear son los que acostumbran a desfigurar más el original.

Y si nadie se veía con fuerzas también aquí intentaríamos sacar adelante la empresa.

Otra de las cuestiones perentorias es la de tratar con el propietario. Yo me he adelantado comenzando ya los trabajos, pues como no ignorarán se trata de un paisano nuestro, y aunque se pase gran parte del tiempo en Calatayud, y cuente ya 88 años, sus más próximos allegados están aquí y con ellos estamos ya gestionando para que le convenzan. En cuanto haya algo fijo se lo comunicaré a Vd. Uno de sus más próximos allegados, compañero nuestro y que ha escrito muchos trabajos wagnerianos, se ha encargado de tan delicada misión.

Por los motivos que expongo al principio no creo poder trasladarme por ahora a ésta como proyectaba.

Pero allá para el mes de Mayo, aprovechando un par de fiestas, podríamos reunirnos todos en Piedra, según propongo en el proyecto y allí dejar establecidas las verdaderas [bases] para convertirlo en realidad.

Ruégole, pues, que se sirva acoger con la mayor benevolencia y transmitir a sus compañeros mi plan que no está más que borroteado y que no tenga ninguna clase de reparo en hacer al mismo cuantas observaciones aconseje su criterio en beneficio del propio ideal.

Quedo verdaderamente ansioso de conocer la opinión de Vds. y considero inútil repetir que me tienen enteramente a sus órdenes por todos conceptos.

Sírvase transmitir mis más afectuosos saludos a mis entrañables amigos Félix y Pepe Borrell del Campo y demás señores de esa distinguida Junta haciendo votos para que la arriesgada empresa constituya para todos el lazo de la más firme amistad y ofreciendo a Vd. la suya incondicional, quedo su affmo.

S. S. S.

[Joaquín Pena]

5 -

Madrid, Lunes 11 de marzo / 1912

Señor Don Joaquín Pena

Muy señor mío:

Me tomo la libertad de escribirle porque estando ausente el amigo Cendra asumo las funciones de secretario de esta asociación; recibimos su atenta carta y las bases; dentro de pocos días regresará Cendra y contestará a su carta en cuanto a las bases. Yo di lectura en la junta que celebramos el día 4 y todos estuvimos conformes en aplaudir el noble espíritu que los anima; respecto a su realización material se ha hecho lo siguiente: tenemos pedida una audiencia al Rey para cuando regrese de Lisboa el amigo Viñas y juntos a ver si le interesamos en el grandioso proyecto; así mismo vamos a ver al ministro con el mismo objeto. Con motivo de ausencias está esta junta bastante incompleta.

Dentro de breves días estaremos casi todos reunidos y entonces tendremos otra reunión y emprenderemos la acción y de ello les daremos cuenta a esa simpática asociación hermana.

Los amigos Félix y Pepe Borrell me encargan le salude y le anime a hacernos una visita coincidiendo con la venida del Orfeo. Tendríamos todos un gran gusto y placer en ello. La opinión ha acogido con gran júbilo la noticia de la venida de tan notable corporación.

Disponga de mí como de un verdadero amigo y servidor.

Muy suyo,

[firma autógrafa de Jose María Marañón]

s/c Lista 3, 3º

Madrid, 1º de abril de 1912

Sr. Don Joaquín Pena
Barcelona

Muy distinguido Sr. mío:

Cuando se recibió su extensa e interesante carta del 26 de Febrero último, estaba yo ausente y el Secretario que interinamente quedó sustituyéndome, dio cuenta a la Directiva de la citada carta y de las amplias y razonadas Bases que la acompañaban. Dicho Señor comunicó a Vd. acto seguido, el agrado e interés con que la Junta había escuchado la lectura del hermoso proyecto ideado por la Asociación hermana de Barcelona, dejando en suspenso el tratar ampliamente de este asunto hasta mi regreso (que tuvo lugar el 20 del pasado mes), cosa que de veras he agradecido a mis compañeros de Junta.

Al tener yo conocimiento de este acuerdo, convoqué a sesión que celebramos el 29 de pasado Marzo, en la que se acordó:

1º Solicitar de S. M. el Rey, una audiencia para el día 19 del actual, en cuya fecha estará en Madrid el Sr. Viñas de paso para su excursión artística de Murcia y con él acudir a Palacio una comisión de esta Wagneriana, que exponga a S. M. el proyecto, demandando su reapoyo, en la forma más práctica que pueda conseguirse.

2º Nombrar una comisión que acuda a reunirse con la de Vds. en el Monasterio de Piedra, en la fecha de Mayo o Junio que ambas entidades convengan, estudiando sobre el terreno, con el entusiasmo peculiar en nosotros, el modo de dar forma al proyecto y cambiar pareceres e impresiones que seguramente serán los mismos, pues idéntico amor nos hermana; y

3º Comunicar el pensamiento que tenemos a todas aquellas personas que por su influencia, posición social, amor al divino arte, o dinero factible, nos sirvan en su día y conozcan ya la idea grande que nos mueve y reúne, prestándola su apoyo, que por pequeño que cada cual nos otorgue, es conveniente y necesario en empresa tan atrevida.

Todo esto rápidamente, pues el tiempo es más breve de lo que a primera vista parece.

A medida que vayamos obteniendo resultados favorables, se los iré comunicando con el interés y entusiasmo que la cosa me inspira y yo particularmente trabajaré cuanto pueda, pues no me duelen prendas cuando del sublime Maestro se trata.

Con este motivo quedo de Vd. affmo, amigo, que simpatiza en un todo con sus ideales y S.S.

q.b.s.m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

7 -

Madrid, 9 de Mayo de 1912

Sr. D. Joaquín Pena
Barcelona

Mi distinguido amigo:

Del contenido de su carta 17 del pasado di cuenta oficialmente el día 5 del actual en Junta que celebramos la Directiva, acordando en su consecuencia, aceptar en principio las fechas 26 y 27 del presente mes, para ir al Monasterio de Piedra a reunirnos con Vds.

Si ahora no de una manera segura, una semana antes, o sea dentro de unos 10 días aproximadamente, escribiremos a Vd. asegurándole nuestra idea, lo que no podemos hacer hoy, por no saber todavía si el Vicepresidente, Sr. Arín, esos días podrá dedicarlos al viaje en cuestión.

De todos modos, si en las citadas fechas no podemos realizar el viaje, todo sería cuestión de una semana de retraso.

Por nuestro querido compañero Viñas, habrá Vd. sabido la buenísima acogida que S. M. el Rey nos dispensó, alentándonos en la hermosa obra que proyectamos.

De palabra cambiaremos impresiones sobre este asunto.

Hasta mi próxima se despide su atto. S S. que en nombre de los compañeros de Junta

l. b. l. m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

8 -

Madrid, 20 de mayo de 1912

Sr. Don Joaquín Pena
Barcelona

Muy distinguido Sr. mío y amigo:

En contestación a su atenta fecha 16 del actual, tengo la contrariedad de manifestar a Vd. que en la reunión que ayer noche tuvimos los señores que forman la Junta Directiva de esta Asociación, para tratar única y exclusivamente del proyectado viaje a Piedra, se vio la imposibilidad en que nos hablamos de concurrir a dicho Monasterio los días 26 y 27 del mes actual, fecha que ustedes proponen y que nosotros habíamos aceptado en principio, siendo esta imposibilidad fundada en los motivos siguientes.

La comisión que se nombró desde el primer momento para ir a reunirse con Vds. está formada por el Vicepresidente, Sr. Arín, yo como Secretario, el Sr. Manrique de Lara, bibliotecario, el Sr. Ramos, tesorero, los vocales Srs. Marañón, Borrell, Saco del Valle y Gaisse; el arquitecto La Roca, varios

individuos de los más entusiastas entre los socios y tres periodistas. Pues bien, el señor Arín, que presidirá la comisión precisamente el día 26, es la fecha de su entrada o recepción en la Real Academia de San Fernando, acontecimiento que sus amigos y nosotros sus compañeros de Junta, vamos a celebrar mucho; el Sr. Manrique, los días 26 y 27 tiene un asunto de gran interés que precisa su presencia en la Corte; el Sr. Saco del Valle unos conciertos en esos días festivos bajo su dirección; el Sr. Borrell, médico distinguidísimo tiene esos días justamente guardia en el Hospital General y por último todos los demás deseamos asistir a la recepción académica de nuestro Vicepresidente cuya fecha hasta el sábado pasado no fijó la Real Academia.

Nuestra contrariedad es grande, pues todos tenemos gran empeño en acudir a la reunión tan acertadamente pensada y dispuesta. Proponemos a Vds. en su consecuencia los días 2 y 3, 9 y 10, o 16 y 17 de junio próximo, pues son estos días domingos y lunes respectivamente, saliendo todos de una y otra capital el sábado antes por la tarde, para llegar por la noche a Piedra. Vds. tienen la palabra.

Un cariñoso saludo a todos los demás compañeros de Directiva en nombre de los nuestros y en espera de su contestación,

quedo como siempre de Vd. affmo. amigo,

s. s. q. e. s. m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

9 –

Madrid, 30 de Mayo de 1912

Sr. Don Joaquín Pena
Barcelona

Mi distinguido amigo:

En la Junta que celebramos anoche la Directiva, di cuenta del contenido de su carta 28 del actual, que acababa de recibir horas antes y se acordó poner a Vds. un pequeño cambio de fechas y es el siguiente: En lugar de estar fuera los días 9 y 10, que son Domingo y Lunes, pasar los días 8 y 9 en Piedra que son Sábado y Domingo, pues el día 10 tiene precisión el Sr. Arín de estar en Madrid.

Tenga Vd. la bondad de contestarme a vuelta de correo si están Vds. conformes, y en este caso queda determinado de una manera concreta, que saldremos cada comisión de su capital respectiva, el Viernes día 7 por la noche.

También este aplazamiento nos ha costado algunas bajas muy lamentables en nuestra Comisión, pues el Sr. Saco del Valle no podrá concurrir al viaje y tal vez tampoco pueda formar parte de dicha comisión nuestro compañero el Sr. Manrique de Lara.

Veremos de sustituir a estos Srs. animando a Félix Borrell y a algún otro de sus mismos entusiasmos.

En espera de su pronta contestación y agradeciéndole mucho las amables manifestaciones que al final de su atta., me dirige cuyos deseos recíprocos de conocer a Vd. son en mí grandísimos, queda de Vd. affmo. S. S.

q. l. b. s. m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

10 – [Telefonema enviado por Manuel de Cendra a la AWB el 7 de junio de 1912 a las 10.50h.]

Suspendemos viaje por causa repentina, tres enfermos, detalles correo, perdón a todos. Manuel Cendra.

11 –[Telefonema enviado por Joaquín Pena a la AWM el 7 de junio de 1912 a las 13.00h.]

Urgente.

Recibido telefonema una tarde, faltan breves horas salida tren. Imposibilitado reunir compañeros, adquirido billetes. Dispuesto todo, verificamos viaje forma convenida. Agradecemos acuda a Piedra alguno de Vds. Pena.

12 – [Telegrama enviado, por Manuel de Cendra desde Madrid a Piedra, a Joaquín Pena el 7 de junio de 1912 a las 18.30h. y recibido por éste último en la oficina de Alhama]

Imposible acudir nadie por aumento dificultades lamentándolo de corazón nos unimos proyecto aprobando lo que Vds. acuerden en esa. Cendra.

13 – [Telegrama enviado a las 24.00h. por la Junta Directiva de la AWM a Joaquín Pena, probablemente en respuesta a otro telegrama enviado por éste último el mismo 7 de junio, entre las 18.30h. y las 24.00h. y recibido en la oficina de Alhama]

Agradecemos atención telegrama acompañamos a Vds. pensamiento lamentando forzosa ausencia esperamos conocer impresiones. Junta Directiva.

Madrid, 7 de Junio de 1912

Sr. Don Joaquín Pena
Barcelona

Mi distinguido y querido amigo:

En este momento, 10 mañana, acabo de poner a Vd. un telefonema urgente, anunciándole que por motivos de salud tenemos que suspender la excursión a Piedra que debíamos emprender esta noche.

Si una hora antes de la citada en que le he dirigido el despacho se hubiese decidido la suspensión, una hora antes le hubiese avisado, pero a las nueve y media de la mañana he recibido dos cartas, diciéndome los Srs. Arín y Manrique de Lara, que no podían ir, el primero por haberse puesto su sra. enferma esta noche y el segundo por estar en cama desde ayer, de cuyos Srs. hubiésemos prescindido aunque con sentimiento, si la Comisión hubiese sido numerosa; pero en estos últimos días se ha ido reduciendo de tal manera, por motivos todos serios y atendibles, que sólo ayer tarde íbamos a emprender el viaje 4 Srs. y de ellos los dos que cito han sido bajas a última hora, no siendo cosa de que marchásemos después de tanto pensarlo únicamente dos comisionados.

Crea Vd. que tengo un verdadero disgusto por todos estilos y que para que esto no vuelva a ocurrir vamos a celebrar Junta dentro de un par de días, de una manera concreta, quiénes y cuando podemos garantizar a Vd. el viaje, poniéndonos a sus órdenes por la estorsión [extorsión] que seguramente les habremos ocasionado con aviso tan de última hora.

Como en la próxima combinación que hagamos es de esperar no ocurran tantas contrariedades, y teniendo en cuenta que todos deseamos vivamente llevar a cabo el hermoso proyecto, puedo asegurarle que pediré un sacrificio si es menester a mis compañeros, para que se lleve a cabo la excursión a todo trance.

Perdone una vez más a su affmo. amigo que desea vivamente conocerle y darle un abrazo como el que le envía, quedando suyo S.S.

q. b. s. m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

Barcelona, 18 de junio de 1912

Sr. Don Manuel de Cendra

Mi distinguido amigo:

A nuestro regreso de Piedra encontré en casa la carta de Vd. escrita días atrás a raíz de su telefonema anunciando la suspensión del viaje de Vds. El contenido de aquella me enteró de lo acaecido en el seno de esa comisión y me hago cargo de ello perfectamente, pues por experiencia sé lo que cuesta mover a la gente. Por tanto me limito a desear el restablecimiento de los enfermos y a deplorar la ausencia de Vds. que por una parte nos priva del gusto de

conocerlos personalmente y por otra vino a hacer infructuoso nuestro viaje o por lo menos a retardar su resultado práctico. Aunque tardía y por las ocupaciones que sobre mí han pesado desde el regreso, debo a Vd. una explicación de los motivos que nos decidieron a emprenderla. Por una parte, a la hora en que recibí el aviso, faltando ya pocas para la marcha, era del todo imposible llegar a reunir a mis compañeros para resolver lo procedente. Además, la suspensión nos representaba la pérdida de los billetes, que había ya adquirido el tesorero. Y, por si eso no bastara, uno de nuestros compañeros, el pintor escenógrafo Sr. Junyent, no podía demorar por más tiempo su salida para el extranjero, que venía ya aplazando desde el principio de mes, por acompañarnos. Hay que tener en cuenta que al propio compañero le habíamos causado ya otra extorsión con el aplazamiento del mes de Mayo, pues antes de tener noticia del mismo, regresó ex-profeso de Mallorca donde, de lo contrario, hubiese permanecido hasta fin del mes pasado y por sus conocimientos técnicos en la materia era el amigo Junyent insustituible, pues ha recorrido por dentro los principales teatros de Alemania y conmigo visitó el propio escenario de Bayreuth, donde recogimos datos para aprovecharlos en su día. Con estos antecedentes espero que se harán cargo de la precisión en que nos vimos de emprender el viaje y no lo consideraran una descortesía de nuestra parte. Por lo contrario, abrigábamos todavía la esperanza de que alguno de Vds. se animaría a venir al conocer nuestro telegrama de salida.

La excursión realizóse con toda felicidad y las impresiones recibidas superaron a nuestros mayores optimismos. El lugar que había sido escogido in mente para la realización de nuestro sueño, sólo por la fama de que goza Piedra, es realmente ideal, incomparable y reúne todas las condiciones requeridas al objeto nuestro. Mi pobre pluma resulta impotente para hacer a Vds. una descripción de cuanto vimos y sentimos, cuanto gozamos y cuantos planes proyectamos. Pero nuestro compañero de excursión, el redactor crítico de arte y de *La Publicidad*, Sr. Jori ha sabido expresar a maravilla en dicho periódico la quintaesencia de las impresiones recibidas, de los detalles del proyecto, de los trabajos verificados y del estado actual del asunto. Remitimos por paquete postal una partida de ejemplares de ese artículo para que se sirva distribuirlo entre la Junta Directiva y demás interesados en el asunto, haciéndoles constar que todos los expedicionarios suscribimos gustosos como eco fiel de nuestro pensamiento, salvando por lo que atañe a mí particularmente las desmesuradas frases encomiásticas que me dedica, hijas más bien de una entrañable amistad que nos une, que mis méritos reales y positivos.

Tocante a la parte artística del proyecto, creo preciso añadir otra cosa a lo expuesto por el amigo Jori. Recorrimos toda la posesión, buscamos y encontramos por fin el sitio ideal para nuestro objetivo, lejos del rumor de las cascadas, tomamos las oportunas medidas para el escenario, orquesta y espacio del espectador, planeamos la forma de realizar los trabajos, en una palabra, creo que dejamos resueltos in mente los detalles primordiales de la misma manera que tenemos calculados los elementos artísticos para las representaciones, todo lo cual exponremos a Vds. en el momento que hubiere de entrarse en la parte práctica del asunto.

Por otra parte dejamos sellada con la familia Muntadas, que afortunadamente se encontraba allí, casi en su totalidad, la más cordial alianza en beneficio mutuo. Uno de los hijos, D. Ramón, representando a su anciano

padre y a sus hermanos, nos acompañó cortesmente dándonos toda clase de facilidades y poniendo en adelante a nuestra disposición la finca, asegurándonos que no habría por parte de los propietarios entorpecimientos ni intempestiva pretensión que pudieran malograrlo.

Sólo un punto queda pues a resolver pero ese es precisamente la cuestión capital: la parte económica de la empresa. Conocida ya la posibilidad de su realización artística todo estriba en saber si contaríamos con los medios suficientes para llevarla a cabo. Mas eso no podíamos resolverlo allí por nosotros mismos, sino que nos era absolutamente necesaria la presencia de Vds. a fin de cambiar opiniones sobre los tanteos verificados y sobre la posibilidad de levantar el capital indispensable. Por lo que a nosotros atañe no he de hacer sino ratificarme en cuanto exponía bien claramente en mi carta de Febrero, acompañando el proyecto de base. Aquí puede hacerse algo, pero precisa la participación principalísima y, sobre todo, la iniciativa de Vds. para convencer a nuestra gente. A Vds. toca, pues, exponer su opinión sobre el particular, teniendo en cuenta todos los resortes que en ésa puedan tocarse, oficiales y particulares, con esperanzas de éxito. Indudablemente, lo más práctico es lanzar cuanto antes una emisión de acciones y trabajar con alma y vida por cubrirla lo antes posible. Para saber la cantidad que hay que pedir precisa un presupuesto aproximado de gastos y esto no puede deducirse de nuestra visita aislada a Piedra, sin temor a error gravísimo. Es más, ni aún en el supuesto de habernos reunido allí ambas comisiones acompañadas del personal técnico correspondiente, creo que hubiera sido posible establecer aquél de una manera exacta, debido a mil circunstancias imprevistas, entre ellas la cuantía del material escénico, que forzosamente hay que pedir al extranjero, para lo que es preciso ante todo pedir precios, o mejor aún llamar a un perito en la materia para que los dé sobre el terreno. Lo único que nosotros podemos comunicar a Vds. es una opinión hija más bien de la impresión personal que basada en un cálculo real y efectivo, en el entendido de que sólo han de tenerla Vds. a beneficio de inventario. Resumiéndola, para abreviar, dividimos el costo total prescindiendo de momento del gasto material de cada representación en dos conceptos:

1ª) construcción del teatro en condiciones de ser explotado en años sucesivos, única manera de asegurar a los accionistas un negocio que de otra suerte es forzosamente ruinoso;

2ª) habilitación del Monasterio de Piedra para hospedar el número conveniente de personas.

En cuanto al primer extremo, hemos deducido que la sala completamente cerrada, costaría menos de lo que temimos, debido a las condiciones naturales del sitio designado y así la facilidad de proporcionarnos la misma finca toda la piedra necesaria si bien el principal elemento de construcción debiera ser de madera y parte de hierro. El coste del escenario sería fácil de [calcular] por lo que se refiere a esos elementos, pero más difícil respecto a la complicada maquinaria para lo que me atengo a lo que he expuesto más arriba.

Por lo que hace al segundo extremo del hospedaje en Piedra, recorrimos el Monasterio y sacamos la convicción de que si hoy no está habilitado más que para un par de centenares de personas hay allí cabida suficiente para muchísimos centenares más verificando las obras necesarias. Hay local en grande para habilitar y todo es cuestión de tabiques, no de paredes ni techos,

calculando en 2.000 el número de espectadores. Así creemos que cogerían en el Monasterio si no todos, que es un imposible, por lo menos unas dos terceras partes y para el resto se puede contar con los grandes establecimientos de Alhama distante hoy sólo $\frac{3}{4}$ de hora del Monasterio, merced a un buen servicio de automóviles ya establecido. Por lo tanto, con un buen maestro de obras y un contratista de muebles necesario, podría fijarse con bastante exactitud la cifra total con respecto de este punto.

Como consecuencia de todo lo expuesto y sólo para dar a Vds. una cifra hipotética (después de repetir que no nos declaramos competentes en la parte técnica) venimos a suponer que el capital inicial debiera ser por lo menos de un millón de pesetas para ampliarlo luego si fuera preciso.

La cifra es respetable, no hay duda y aún así, no respondemos de quedarnos cortos, poco o mucho, pero también consideramos que en más o menos tiempo puede llegar a ser un negocio. La cuestión de la manera de lanzarlo es, en un principio, la manera de hacer luego la reclama, sobre todo en el extranjero, y por fin, de una excelente administración y una inteligente dirección artística.

Si la iniciativa privada no basta para ello, es cuestión de convertirlo en obra nacional, abriendo suscripciones en todas las grandes capitales y reclamando el apoyo oficial del Rey y del Estado, Diputaciones y Ayuntamientos más interesados y Corporaciones de cultura.

Del extranjero me escriben ya pidiendo detalles y no hay duda que la empresa puede llegar a tener una resonancia mundial que nos permita verificar un número de representaciones superior a los cálculos más optimistas.

Ahí tiene Vd., amigo Cendra, borroneada a vuela pluma, mi impresión que es la de mis compañeros. Ahora tienen Vds. la palabra. La capital de España es la que debe gritar, ¡adelante! o tocar a retirada. Nosotros estamos siempre dispuestos a formar en las avanzadas.

Como que no nos queda más tiempo que perder, yo ruego a Vds. que tomen una resolución definitiva sobre el particular a la mayor brevedad posible antes de que se inicie la desbandada del verano. Reúnanse Vds. en seguida, cambien impresiones sobre lo que llevamos expuesto, lléguese personalmente a Piedra, que no está tan lejos de ésa, rectifiquen nuestros equivocados puntos de vista, expóngannos sus impresiones y razonamientos y borronen las bases definitivas de la nueva sociedad artística o, en último término, desengañennos Vds. de una vez para abandonar en la región de los sueños irrealizables una idea que hoy ya empieza a trascender demasiado al público.

Próxima nuestra Asociación a verificar la Junta General reglamentaria seríanos muy conveniente saber a qué atenernos en este importante asunto, para exponerlo en la forma que mejor proceda.

Sírvase transmitir en mi nombre y en el de mis compañeros nuestro más afectuoso saludo a todos los individuos de esa digna Junta Directiva y a cuantos comparten nuestro ideal, y a Vd. particularmente le agradecemos sus constantes desvelos en el asunto.

Su affmo. amigo s.s.

q. b. s. m.

[Joaquín Pena]

Madrid, 25 de junio de 1912

Sr. D. Joaquín Pena
Barcelona

Mi distinguido y querido amigo:

A su extensa carta 18 del actual, vamos a contestar oficialmente con la atención que el asunto requiere, tan pronto nos reunamos por segunda vez con este objeto puesto que ya hemos tenido la Directiva una primera reunión para tratar de los puntos principales que debemos decirles, emitiendo claramente nuestro criterio como Vds. desean.

Con toda seguridad, del sábado al domingo próximos recibirá Vd., la extensa carta que le anuncio.

Con este motivo, queda de Vd. affmo. amigo S.S.

q. b. s. m.

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

Madrid, 1 de julio 1912

Sr. D. Joaquín Pena
Barcelona

Mi distinguido y querido amigo:

Ayer noche nos reunimos por segunda vez la Junta Directiva de esta Asociación para tratar ampliamente, con el interés que nos inspira el proyecto de representaciones de Parsifal en el Monasterio de Piedra, y con objeto de poder contestar a las preguntas y razonadas proposiciones que en nombre de la Wagneriana de Barcelona nos formula Vd. en su atta. carta, fecha 18 del pasado.

Nuestra actitud desde el primer momento, desde su primera carta iniciadora de esta hermosa idea, no ha podido ser más entusiasta por entender que una iniciativa de la naturaleza de la propuesta, merecía ser acogida y secundada con tanto mayor interés, cuanto que en ella se trata de glorificar al inmortal maestro, cuya obra nos llena a todos de admiración profunda.

Desde el primer momento, repito, sentimos un gran deseo de llevar a la práctica el soñado proyecto.

Lo mucho que nos hemos ocupado durante este tiempo propagando entre nuestros compañeros de Asociación la idea y más tarde la entrevista que con este objeto celebramos con su S. M. el Rey son señales evidentes de nuestro amor a este asunto y de nuestra actitud decidida en apoyo del mismo.

Individualmente todos los Señores que constituimos la Directiva lo hemos estudiado también; hemos hecho gestiones aisladas con personas influyentes, obteniendo de todos la misma respuesta al problema; esta es, calificar de grandioso pensamiento y digno proyecto de unas agrupaciones de la naturaleza de las nuestras, pero (y este pero es desconsolador), a juicio de los consultados irrealizable por la inmensa dificultad de encontrar dinero para la empresa, en un país donde la afición al arte se halla en las más modestas esferas y en donde nosotros, en nuestra Asociación, no hemos podido conseguir aumentar a cinco, la cuota mensual, de dos pesetas que pagan nuestros socios. Ahora mismo, en Junta General, celebrada el día 20 del pasado Junio, no se ha logrado, y triste es confesarlo, que los Socios satisfagan una peseta mensual como suscripción obligatoria a una importante “Revista Wagneriana” que proyecta fundar esta Asociación y en cuyas páginas se ha de ir dando metódicamente la traducción castellana de los poemas y demás obras literarias de Wagner.

En Madrid, el capital y el arte andan siempre a cachetes; aquí no existe, y es una necesidad cada día mayor un salón de conciertos, ni modesto siquiera, y en fin, nosotros que tenemos también en estudio el edificar un templo al arte musical; para poder realizar tan sensato proyecto, hemos de presentarlo como un negocio, es decir, edificando la Sala de Conciertos en un patio de una gran casa de vecindad, cuyas tiendas, almacenes y demás dependencias mercantiles aseguren al escamado accionista, un interés a su dinero, único medio de conseguir éste.

¿Cómo puede presentarse el proyecto de Piedra dándole caracteres financieros? Nosotros entendemos que es imposible, que no hay manera de garantizar ese millón de pesetas que Vds. con muy acertado cálculo estiman necesario y desde el momento en que sólidamente no se garantice aquél y se marque un interés seguro a las acciones no se obtendrá en Madrid ni la más modesta cifra para el proyecto, que si a los wagnerianos nos hace meditar, qué no hará a los que todo lo ven con la desconfianza natural de un riesgo posible.

Yo he tratado personalmente este asunto con algunos políticos de mi amistad y sobre todo con uno que por su carácter de entusiasta wagneriano y ferviente admirador del arte en general no me era sospechoso de criterio respecto al asunto que le consultaba. Le expuse nuestra idea respecto a solicitar el apoyo del Gobierno y de otras esferas oficiales y me contestó, que conocedor de nuestra política (a que pertenece) y del elemento oficial, niega rotundamente la posibilidad del pretendido apoyo por no haber precedentes respecto subenciones [subvenciones] análogas. Añadió que no otorgándose casi nunca a las manifestaciones de arte nacional, con mayor dificultad, se puede lograr en este caso, pues en el informe que emitieran, la Academia de San Fernando y el Conservatorio, seguramente se negaría la protección con cierta lógica en este caso, puesto que en un país donde no se ampara el arte musical patrio menos se ha de subencionar [subvencionar] al extranjero.

Nosotros no quisiéramos, nos duele con toda el alma, hablarles de esta forma, pero la gran simpatía que por Vds. sentimos y el respeto [respeto] que el hermoso proyecto nos inspira, obliganos a responderles con el corazón en la mano, sin reservas, con la verdad por triste que esta sea y que todos los de aquí unánimemente sentimos.

Con claridad debemos decirles que serán estériles cuantos esfuerzos en Madrid se realicen; la opinión es contraria al proyecto por la enorme cifra que a

él hay que aportar, la que sólo un capitalista amante de nuestra causa puede ofrecer solucionando de este modo el difícil problema monetario que a nuestro juicio se presenta.

Pero como nuestra actitud no puede ser, no debe ser, sospechosa para Vds. y podría ocasionar el que desistieran del proyecto; si a pesar de nuestras manifestaciones estiman que deben llevarse adelante, nosotros les ayudaremos intentando la emisión de acciones en Madrid en igual forma que Vds. realicen la de ésta capital.

Queda bien entendido que esta Junta Directiva, no pretende echarse fuera en el asunto, sino responder con claridad y con conocimiento de lo que aquí se piensa; pero siempre adicta como lo estará también si al desistir Vds. de este proyecto quieren que entablemos negociaciones juntos para celebrar, en el próximo mes de Mayo y con iguales elementos unos festivales en conmemoración del glorioso centenario que se aproxima, celebrando cada Asociación en su respectiva capital, las representaciones o Veladas que ambas partes convengan y para las que con más facilidad estando unidos pueden contratarse elementos españoles o extranjeros que realicen su labor artística con más economía al ser llamados por ambas entidades.

Estamos pronto a secundar lo que Vds. propongan y lamentando que el contenido de la presente no sea lo grato que nuestra adhesión a sus ideales quisiera, queda de Vds. y especialmente suyo, su más affmo. y devoto amigo, S.S.

q. b. s. m.

Por la Junta Directiva

[firma autógrafa de Manuel de Cendra]

**RELACIÓN DE SOCIOS DE LA
ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID
(15/II/1911 - 8/V/1913)**

La presente lista está elaborada con el objetivo de obtener una visión de conjunto de todos aquellos madrileños o residentes en Madrid que pertenecieron a la AWM desde el 15 de febrero de 1911 hasta el 8 de mayo de 1913. Se pretende así agilizar las búsquedas de socios y determinar rápidamente su año de ingreso y su permanencia o baja de la AWM durante este período. Como se indicó en el capítulo tres, la Wagneriana madrileña fue numerosísima pero vacilante en su composición, dándose casos de altas, bajas y reinscripciones en un mismo socio durante dicho período.

La información recogida procede de las dos únicas listas oficiales publicadas por la Asociación aparecidas hasta el momento. Dichas listas (que reproducimos íntegras en el presente trabajo) se componen de una parte cronológica y de otra alfabética. En la primera de las listas (**L-1**), con fecha **31 de marzo de 1912**, se hace constar el número de socio y la fecha exacta de ingreso del mismo. En la segunda (**L-2**), fechada en **30 de junio de 1913**, se incluye además el domicilio de cada uno de los socios. En la presente tabla sinóptica, indicamos, por medio de una cruz (**X**) la presencia de cada socio en cada una de las listas. Al comparar ambos listados, se encontraron algunas contradicciones referentes al año de ingreso y ciertos errores en lo que respecta a la grafía de los nombres. Hemos reflejado cada uno de estas desviaciones, detallando entre corchetes [...] la modificación correspondiente a la segunda lista (L-2). En el caso de dos socios con el mismo nombre y apellidos, especificamos entre paréntesis (...) el número de afiliación de cada uno.

APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
ABELLA, SALVADORA	1911	X	X
ABRANTES, DUQUESA VIUDA DE	1911	X	X
ABREU, GABRIEL	1911	X	X
ACAPULCO, MARQUESA VIUDA DE	1911	X	X
ADALID, MARÍA DEL	1911	X	X
ADARO, LUIS	1911	X	X
AGRASOT Y GONZÁLEZ, MARÍA	1911	X	
AGUAYO Y FRESNEDA, ISAAC	1911		X
AGUILAR Y CUADRA, RAFAEL	1911	X	X
AGUILAR Y SALAS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
AGUILAR, ALFONSO DE	1911	X	
AGUILERA, BEATRIZ	1911	X	X
AGUILERA, JIMENA	1911	X	X
AGUILERA, JOAQUÍN	1911	X	
AGUILÓ Y FUSTER, ALEJANDRO	1911	X	
AGUINAGA ARRUCHE, RAMÓN	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de	L-1	L-2

	ingreso		
AGUINAGA KELLER, DOLORES	1911	X	
AGUINAGA, CAROLINA KELLER DE	1911	X	
AGUINAGA, JOSÉ	1911	X	X
AGUIRRE CARBONEL, MOISÉS	1911	X	
AGUIRRE E HIDALGO, JOSÉ MARÍA	1912	X	X
AGUIRRE Y MARTOS, GONZALO	1911	X	X
AGUIRRE Y MARTOS, JOSÉ LUIS	1911	X	X
AGUIRRE Y MARTOS, MANUEL	1911	X	
AGUIRRE, DOLORES	1912		X
AGUIRRE, IGNACIO	1911	X	X
AGUIRRE, MARIANA	1911	X	
AGUIRRE, MARIANO	1912		X
AGUIRRE, RAFAEL	1912		X
AHLES, ALBERTO	1911	X	X
AHLES, SRTA.	1911	X	X
AHUMADA, MARQUÉS DE	1911	X	
AHUMANA, MARQUESA DE	1911	X	
ALAMO, CLEMENTINA PÉREZ Y MUÑOZ DE	1911	X	X
ALBA, DUQUE DE	1911	X	X
ALBACETE, LUIS	1911	X	X
ALBADALEJO, PEDRO	1911	X	
ALBEAR DE LA COLINA, JUAN JOSÉ	1911	X	X
ALBEAR, FRANCISCO	1911	X	X
ALBEAR, GERARDO	1911	X	
ALBÉNIZ JORDANA, ALFONSO	1911	X	X
ALBÉNIZ, ADRIANA DE	1911	X	X
ALBÉNIZ, CLEMENTINA	1911	X	X
ALCALÁ DEL OLMO, EVARISTO	1911	X	X
ALCALÁ DEL OLMO, GILDA	1911	X	X
ALCALÁ GALIANO, ÁLVARO	1911	X	X
ALDAMA, CONDESA DE	1911	X	X
ALDECOA, SOCORRO INÍGUEZ DE	1911	X	
ALDERETE ANSÓTEGUI, SEVERIANO	1911	X	
ALEIX BEAIN, ALFREDO	1911	X	X
ALEIX, JOAQUINA MATEO GUERRERO DE	1911	X	X
ALEMANY, LUIS	1911	X	
ALEU CARRERA, MANUEL	1911	X	X
ALGORA DEL CUETO, SAGRARIO	1911	X	
ALLENDESALAZAR, EMILIA	1911	X	X
ALLENDESALAZAR, MARÍA BERNARD DE	1911		X
ALMARAZ, CONDE DE	1911	X	X
ALMARAZ, CONDESA DE	1911	X	X
ALMODÓVAR Y NAVARRO, LUIS	1911	X	
ALONSO GONZÁLEZ, DOMINGO	1911	X	X
ALONSO MARTÍNEZ, EMILIA SAUMEL DE	1911		X
ALONSO MARTÍNEZ, JOSÉ	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de	L-1	L-2

	ingreso		
ALONSO MARTÍNEZ, LORENZO	1911		X
ALONSO ORDUÑA, JOSÉ	1911	X	X
ALONSO SAÑUDO, MANUEL	1911	X	X
ALONSO VARGAS, ANTONIO	1911	X	
ALONSO, EMILIO	1911	X	X
ALONSO, GONZALO	1911	X	
ALÓS, NICOLÁS	1911	X	X
ÁLVAREZ CAPRA, TERESA ESPELÍUS, VIUDA DE	1911	X	
ÁLVAREZ CONET, BRAULIO	1911	X	X
ÁLVAREZ GARCÍA, MIGUEL	1911	X	X
ÁLVAREZ GONZÁLEZ, FELICIANO	1912	X	
ÁLVAREZ MENDIZÁBAL, JOSÉ MARÍA	1911	X	
ÁLVAREZ MENDIZÁBAL, JUAN	1911	X	
ÁLVAREZ SÁINZ DE AJA, ENRIQUE	1911	X	X
ÁLVAREZ Y ÁLVAREZ, VALENTÍN	1911	X	
ÁLVAREZ, CARMEN	1911	X	X
ÁLVAREZ, ELISA GARCÍA, VIUDA DE	1911	X	X
ÁLVAREZ, MARÍA BASAGOITI DE	1911	X	X
ÁLVARO, PRUDENCIO	1911	X	X
AMAR DE LA TORRE, TERESA	1911	X	
AMAYAS, PILAR	1912	X	X
AMÉZAGA, PURIFICACIÓN	1911	X	X
AMUNATEGUI, JOSÉ	1911	X	
ANDRÍA, DUQUESA DE	1911	X	
ANDUAGA, CONSUELO EGUSQUIZA, VIUDA DE	1912	X	X
APALATEGUI, PEDRO	1911	X	X
ARACIL GOSÁLVEZ, ANSELMO	1911	X	
ARANA GRASES, MARÍA ESPERANZA	1911	X	
ARANA GRASES, MARÍA Y SAURA	1911	X	
ARANA GRASES, RAFAEL	1911	X	
ARANA, ADRIANA GRASES DE	1911	X	
ARANA, LUCRECI	1912	X	X
ARANA, M.	1912	X	X
ARANAZ BAEZA, GONZALO	1911 [1912]	X	X
ARANAZ CLAVERÓ, IGNACIO	1911 [1912]		X
ARANDA, MIGUEL	1911	X	
ARANGO Y ARANGO, JOSÉ	1911 [1912]	X	X
ARAUJO COSTA Y BLANCO, LUIS	1911	X	X
ARAUJO Y PARAREDA, VICTORIANO	1911	X	X
ARAUJO, ANTONIA RICHI DE	1911 [1912]	X	X
ARAUJO, EMILIO	1911 [1912]	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2

ARCE PLANELLA, ALBERTO	1911	X	X
ARCE, CONCEPCIÓN MARTÍNEZ DE	1911	X	X
ARENAS Y DÍAZ, ANA	1911	X	X
ARENAS Y DÍAZ, CONCEPCIÓN	1911	X	X
ARENAS Y DÍAZ, JOSÉ	1911	X	X
ARENAS Y DÍAZ, JOSEFA	1911	X	X
ARENAS Y GARCÍA, JOSÉ	1911	X	X
ARENAS Y GARCÍA, VICENTA	1911	X	X
ARENAS, MICAELA CHAVES DE	1911	X	X
ARÉVALO SALTO, FELIPE	1911	X	X
ARGÜELLES, MARQUESA DE	1911	X	X
ARGÜELLO Y DÍAZ CANSECO, FÉLIX	1911	X	X
ARÍN, VALENTÍN	1911	X	
ARJONA Y ANDRÉS, JOAQUÍN	1911	X	X
ARMIÑÁN, LUIS	1911	X	
AROCA PALACIOS, CONCEPCIÓN	1911	X	
AROCA PALACIOS, RAFAEL	1911	X	
ARREGUI, CARMEN MOLINER DE	1911	X	
ARREGUI, VICENTE	1911	X	
ARTEAGA Y FALGUERA, MARÍA	1911	X	
ARTEAGA, FERNANDO DE	1911	X	
ARTETA, FÉLIX	1911	X	X
ASENSIO, MANUEL	1911	X	
ASER Y FLORENZA, VICENTE	1912		X
ASER, FRANCISCO	1911	X	
ASPIAZU, UBALDO DE	1911	X	
ASTUDILLO, MANUEL	1911	X	X
ASÚA, GERMÁN	1911	X	X
ASÚA, MARÍA MARÍN	1911	X	X
ASÚA, MIGUEL DE	1911	X	X
ASÚA, PEDRO	1911	X	X
AUDIVERT, EVARISTO	1911	X	
AVANCINI, ANGEL	1911	X	X
AVIAL, BASILIO	1911	X	X
AVIAL, MERCEDES LLORENS DE	1911	X	X
AYALDE, JOSÉ	1911	X	
BAEZA, RICARDO	1911	X	X
BAHÍA CHACÓN, LUIS	1911	X	X
BAHÍA URRUTIA, LUIS	1911	X	X
BAHÍA, CASIMIRA ORTIZ VILLAJAS DE	1911	X	X
BALAGUER, ARTURO	1911	X	
BALENCHANA, CARLOS	1911	X	X
BALENCHANA, HORTENSIA BERNARD DE	1911	X	X
BALSA, JOSÉ	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
BALSEIRO, IGNACIO	1911	X	

BAÑOS RUIZ, FERNANDO	1911	X	X
BARAJAS, JOSÉ	1911	X	
BARAJAS, LUCIANO	1911	X	X
BARBA, IGNACIO	1911	X	X
BÁRCENAS, FERNANDO	1911	X	X
BÁRCENAS, LEOPOLDO (SOCIO N°66)	1911	X	X
BÁRCENAS, LEOPOLDO (SOCIO N°82)	1911	X	X
BARINAGA, MARÍA	1911	X	
BARRIE, CARLOTA R. FAJARDO DE	1911	X	X
BARROSO, EUGENIO	1911	X	X
BASABE LIMIÑANA, MANUEL	1911	X	X
BASABE, FÉLIX	1911	X	X
BASAGOITI, ANTONIO	1911	X	X
BASCARÁN, FERNANDO DE	1911	X	X
BASCARÁN, LUISA	1911	X	
BASELGA, ANTONIO	1911		X
BASELGA, FERNANDO	1911		X
BASTIDA, MARIANO DE	1911	X	X
BAÜER, IGNACIO	1911	X	X
BAÜER, SRA. DE	1911	X	X
BEJARANO, JULIO	1911	X	X
BELTRÁN Y DE TORRES, FRANCISCO	1911	X	X
BENAIGES, JOSÉ	1911	X	
BENAVENTE, AVELINO	1912	X	X
BENAVENTE, MARÍA	1912	X	X
BENAVENTE, MERCEDES DE BÁRBARA DE	1912	X	X
BENEDITO, MANUEL	1911	X	X
BENÍTEZ Y VÉLEZ, MARÍA DE LA CONCEPCIÓN	1911	X	
BENJUMEA, DIEGO	1911	X	X
BERGAMÍN GUTIÉRREZ, TOMÁS	1911	X	
BERGES MATEOS, LUIS	1911	X	X
BERNÁLDEZ, JUAN	1911	X	
BERNALDO DE QUIRÓS Y ARGÜELLES, AMALIA	1911	X	X
BERNSTEIN [BERUSTEIN], GUILLERMO	1911	X	X
BERNSTEIN [BERUSTEIN], JULIA	1911	X	X
BERRUECO, DOLORES DEBATE DE	1911	X	
BERRUECO, JOAQUÍN	1911	X	
BERRUETA, JACINTO	1911	X	
BERUETE Y MORET, AURELIANO	1911	X	X
BERUETE, MARÍA TERESA MORET DE	1911	X	X
BETEGÓN, ELISA CASTELLANO DE	1912	X	X
BETEGÓN, LUIS	1912	X	X
BLANCO RECIO, JOSÉ RAMÓN	1911	X	X
BLASS, JOSÉ	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
BOCETA, ANTONIO	1911	X	X
BOGUERÍN MONTOCO, JOAQUÍN	1911	X	

BOIX, EMILIO	1911	X	X
BOLAÑOS, MARQUESA DE	1911	X	X
BONAFOZ, JOSÉ	1911		X
BONIFAZ Y RICO, ANTONIO	1911		X
BONIFAZ Y RICO, JUAN JOSÉ	1911	X	X
BONIFAZ, DOLORES IBARRA DE	1911	X	X
BONILLA Y SAN MARTÍN, ADOLFO	1911	X	X
BONILLA Y SAN MARTÍN, MARÍA DEL PILAR	1911	X	X
BONILLA, EDUARDO	1911	X	X
BONILLA, JOSÉ DE	1911	X	
BONINN LELIO LOUGARY, CONDE DE	1911	X	X
BONINN, MADAME	1911	X	X
BONNAT, AGUSTÍN	1911	X	X
BÓRDAS, MARÍA BOCETA DE	1911	X	
BORREGÓN, ANTONIO	1911	X	X
BORRELL Y GARCÍA, ESPERANZA	1911	X	X
BORRELL Y GARCÍA, FÉLIX	1911	X	X
BORRELL Y GARCÍA, JOSÉ	1911	X	X
BORRELL Y GARCÍA, MARÍA	1911	X	X
BORRELL, FÉLIX	1911	X	X
BORRELL, JOSÉ	1911	X	X
BORRELL, MARÍA GARCÍA LASTRA DE	1911	X	X
BORRELL, SARA RUIZ DE	1911	X	
BOSCH, CARLOS	1911	X	X
BOSCH, JOSEFA	1911	X	X
BOSCH, MARÍA LETICIA	1911	X	X
BOTELLA, ERNESTO	1911	X	X
BOTELLA, SIXTO	1911	X	X
BOURKAIL, JOSÉ	1911	X	X
BRIONES, MARÍA ESCOSURA	1911		X
BRIONES, PLÁCIDA	1911		X
BRUGUERA ORTIZ, FEDERICO	1911	X	X
BRUNET Y FÁBREGAS, AMPARO	1911	X	
BRUNET Y FÁBREGAS, GLORIA	1911	X	
BRUNET, LUISA FÁBREGAS, VIUDA DE	1911	X	
BUISEN [BUISEN], LUISA	1911	X	X
BUISEN [BUISEN], VIUDA DE	1911	X	X
BURGOS, FRANCISCO	1911	X	X
BUSHELL, MARÍA	1911	X	X
BUSTILLO, GERARDO	1911	X	X
CAABEYRO, MANUEL	1912	X	
CABANILLAS PUENTE, CARMEN	1911	X	X
CABANILLAS RODRÍGUEZ, JOSÉ	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
CABANILLAS RODRÍGUEZ, LUIS	1911	X	X
CABANILLAS RODRÍGUEZ, RAFAEL	1911	X	X

CABANILLAS, CARMEN	1912		X
CABANILLAS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
CABELLO Y LAPIEDRA, LUIS MARÍA	1911	X	X
CABEZAS LARY, GONZALO	1911	X	X
CABEZAS LARY, SARA	1911	X	X
CABEZAS, MARÍA BRAQUELRAIS DE	1912		X
CÁCERES, MERCEDES	1911	X	
CADENAS, FRANCISCO	1911	X	X
CALEYA, CARLOS DE	1911	X	X
CALLE, ÁNGELES LÓPEZ DE	1911	X	
CALLE, JESUSA LÓPEZ DE	1911	X	X
CALLEJA GÓMEZ, FERNANDO	1911	X	
CALLEJA GUTIÉRREZ, SATURNINO	1911	X	
CALLEJA, EMILIA	1911	X	
CALLEJA, LUIS	1911	X	X
CALONGE Y GARCÍA, NAZARIO	1911	X	X
CALONGE, ELISA	1911	X	X
CALVO ORÓSTEGUI, EMILIO	1911	X	X
CALVO, EUGENIO	1911	X	
CALVO, JULIA AGUIRRE DE	1911	X	X
CALVO, PAULO	1911	X	X
CALVO, PILAR SEMPRÚN DE	1911	X	
CAMPO, CONRADO DEL	1911	X	X
CAMPO, EMILIO DEL	1911	X	
CAMPOS, GREGORIO	1911	X	X
CAMPOS, RICARDO	1911	X	X
CAMPUZANO, TOMÁS	1911	X	X
CANCIO, GERARDO	1911	X	X
CANDEIRA, CONSTANTINO	1911	X	
CANDELA Y LÓPEZ, MARÍA AMELIA	1912		X
CANDELA, ÁNGELES	1911	X	X
CANDELA, CAROLINA LÓPEZ LERDO, VIUDA DE	1912		X
CANDUELA, JOSÉ	1911	X	X
CANTHAL Y GIRÓN, FERNANDO	1911	X	
CANTHAL, AMALIA GIRÓN DE	1911	X	X
CANTHAL, LUIS	1911	X	X
CÁRCAR Y JULIA, FAUSTO FEDERICO	1911	X	X
CARCEDO, PRIMITIVO	1911	X	
CÁRDENAS ABARZUZA, FERNANDO DE	1911	X	X
CÁRDENAS Y ARRIETA, MANUEL MARÍA	1912		X
CÁRDENAS Y R. DE RIVAS, MARÍA	1911	X	
CÁRDENAS, HIGINIA R. DE GRIJALBA DE	1911	X	X
CAREAGA Y CORTINA, CONSTANTINO	1911	X	X
CAREAGA Y WAKER [WAQUER], MARIETA	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
CAREAGA, ROSARIO DE	1911	X	X
CARLOS, RODRIGO DE	1911	X	X

CARNICER, CÉSAR	1911	X	X
CARRASCO, LUISA	1911	X	
CARRE, JOSÉ MARÍA DEL	1911	X	
CARRERA, PILAR	1911	X	X
CARSTEIN, LEO VON	1911	X	
CARTAGENA, CONDE DE	1913		X
CARVAJAL, CÉSAR	1912	X	X
CARVAJAL, MARÍA TUÑÓN DE	1912	X	X
CARVIA, CARMEN ALONSO DE	1911	X	X
CARVIA, SALVADOR	1911	X	X
CASA LÓPEZ, MARQUESA DE	1911	X	X
CASARES, ANTONIO	1911	X	
CASAS, JULIÁN	1911	X	
CASAS, SR. PÉREZ	1911	X	X
CASENAVE Y BRAVO, JOSÉ	1911	X	X
CASENAVE Y BRAVO, JUAN DE	1911	X	X
CASENAVE Y BRAVO, ROSA	1911	X	X
CASENAVE Y PÉREZ, JOSÉ	1911	X	X
CASENAVE, ROSA BRAVO DE	1911	X	X
CASTEDO, JULIÁN	1911	X	X
CASTEDO, LUISA H. DE PADILLA DE	1911	X	X
CASTEDO, SEBASTIÁN	1911	X	X
CASTELAR, MARQUÉS DE	1911	X	X
CASTELLANOS, ÁNGEL	1911	X	
CASTELLS, ANTONIO	1911	X	X
CASTELLS, RICARDO	1911	X	X
CASTELO, FERNANDO	1912	X	X
CASTELS, ÁNGEL MARÍA	1911	X	X
CASTILLA Y ZAPATERO, MARÍA FRANCISCA	1911	X	
CASTILLO DE CHIREL, BARÓN DEL	1911	X	X
CASTILLO DE CHIREL, BARONESA DEL	1911	X	X
CASTILLO DE GENOVÉS, VIZCONDE DEL	1911	X	
CASTILLO Y HARO, ANTONIO	1911	X	
CASTRO Y GARCÍA PATÓN, EDUARDO	1912		X
CASTRO Y GARCÍA PATÓN, MARÍA DEL PILAR	1912		X
CASUSO OBESO, JOSÉ	1911 [1912]	X	X
CAVANNA JUNCA, LUIS	1911	X	X
CAVANNA, MAGDALENA ROS DE	1911 [1912]	X	X
CEBALLOS, ISABEL SOLDEVILLA, VIUDA DE	1911	X	
CELADA, VICENTE	1911 [1912]	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
CENDRA, CARLOTA FRÍGOLA DE	1911 [1912]	X	X
CENDRA, MANUEL DE	1911 [1912]	X	X

CENICEROS, ALFREDO	1911	X	
CENICEROS, ÁNGEL	1911	X	
CENICEROS, ELISA	1911	X	
CEPEDA, ANSELMO	1912		X
CERVERO LACORT, ALFONSO	1911	X	X
CHACÓN, CARLOTA MURIEDAS DE	1911	X	
CHACÓN, ENRIQUE	1911	X	
CHAO DE ROMEA, BLANCA	1911	X	
CHAPÍ SELVA, CECILIA	1911	X	X
CHAPÍ, MARÍA TERESA	1911	X	
CHAPÍ, VICENTA SELVA, VIUDA DE	1912		X
CHARRÍN, ACACIO	1911	X	X
CHAVARRI, GREGORIO DE	1911	X	X
CHAVARRI, MARÍA RODRÍGUEZ DE	1911	X	X
CHAVES, MARÍA ORTIZ	1911	X	X
CHEVALLIER, MATILDE	1911	X	
CHICHAR TAVIRA, AGUSTÍN	1911	X	
CHINCHILLA, ALICIA	1911	X	
CHINCHILLA, ANTONIO	1911	X	
CHINCHILLA, LINDA	1911	X	
CIRAT, ANA	1911	X	X
CISNEROS, EDUARDO	1911	X	X
CISNEROS, JUAN	1911	X	X
COBIÁN, MANUELA ARANDA DE	1911	X	X
COBIÁN, JUAN JOSÉ	1911	X	X
CODERSCH, CONCEPCIÓN	1911	X	X
CODERSCH, RAFAEL	1911	X	X
COLLADO, SRA. DE	1911 [1912]	X	X
COLLANTES, SANTIAGO	1911	X	X
COLOGÁN, TOMÁS	1912		X
COLORADO, ALBERTO	1911	X	X
COLORADO, RAFAEL	1912		X
COMPAIRED, CELESTINO	1911	X	
CONDE Y LUQUE, JUAN JOSÉ	1911	X	X
CONDE Y LUQUE, MARÍA TERESA	1911	X	X
CONDE Y LUQUE, MERCEDES HERRERO DE	1911	X	X
CONDE, CARLOS	1911	X	X
CONDE, EUGENIO	1911	X	X
CONEJO DE SOLA, JULIO	1911	X	X
CONRADI, CONCEPCIÓN	1911	X	X
CONRADI, MARÍA BENITO DE	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
CONRADI, MARÍA	1911	X	X
CORAZÓN GARCÍA, ALBERTO	1911	X	
CORRAL AGUIRRE, MARTÍN	1911	X	X
CORTEJARENA, FRANCISCO	1911	X	X
CORTEJARENA, JOSÉ	1911	X	X

CORTÉS, ASUNCIÓN	1911	X	
CORZANA, CONDESA DE LA	1911	X	X
COSMEN, ALFONSO	1912		X
COSTA NAVARRO, LEOPOLDO	1911	X	X
COSTA, FERNANDO	1911 [1912]	X	X
COSTA, JOAQUINA POMARES DE	1911	X	X
COSTI TUÑÓN, MARÍA	1912	X	X
COVISA, ISIDRO	1911	X	X
CREAGH, JOAQUÍN	1911	X	X
CRESPO MATHET, ALEJANDRO	1912		X
CRESPO MATHET, CARMEN	1912		X
CRESPO, ALEJANDRO	1911	X	X
CRESPO, ANTONIA MATHET DE	1911	X	X
CRÓS, RAMÓN	1911	X	X
CRUZ GONZÁLEZ, AGAPITO	1911	X	X
CUADRA, SRA. DE	1911	X	X
CUYÁS, ARTURO	1911	X	
DAFANCE [DAFAUCE] RUBIO, GERMÁN	1911	X	X
DAGANZO MARTÍNEZ, RAFAEL	1911	X	X
DAHLANDER, CONCEPCIÓN [JIMENO, CONCEPCIÓN DAHLANDER DE]	1911	X	X
DANGERS, LEONARDO	1911	X	X
DEBATTE, ELISA	1911	X	
DECREF, JOAQUÍN	1911	X	X
DERQUI Y DERQUI, JOSÉ	1911	X	
DÍAZ DE CEBALLOS, ALFONSO	1911	X	
DÍAZ DE RIVERA Y MENA, RAMÓN	1911	X	X
DÍAZ DEL CASTILLO, EUGENIA	1911	X	
DÍAZ DEL CASTILLO, EUGENIO	1911		X
DÍAZ GILES, JOSÉ	1911	X	X
DÍAZ GÓMEZ, EUGENIO	1911	X	X
DÍAZ GUTIÉRREZ, MARÍA	1911	X	
DÍAZ VALERO, ENRIQUE	1911	X	X
DÍAZ, MARÍA LUISA	1911	X	
DÍEZ DE CANSECO, LAUREANO	1911	X	X
DIZ BERCEDONIZ, MANUEL	1911	X	
DIZ FLÓREZ, AMELIA	1911	X	
DIZ FLÓREZ, FERNANDO	1911	X	
DIZ FLÓREZ, MARÍA DE LA CRUZ	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
DIZ FLÓREZ, PABLO	1911	X	
DIZ, TERESA FLÓREZ DE	1911	X	
DOMINGO OSMA, JOSÉ	1911	X	X
DOMINGO Y TRISTÁN, VÍCTOR M.	1911	X	X
DOMINGO, SALUD AYLLÓN DE	1911	X	X
DÓRDA ESTRADA, RAMÓN	1911	X	X

DRIGET FERNÁNDEZ, LUIS	1911	X	X
DUBOIS MARZAL, JOSÉ	1911	X	
DUCAZCAL Y FERNÁNDEZ, CLOTILDE	1912		X
DUCAZCAL, ISABEL	1912		X
DUPUY DE LOME, ENRIQUE	1911	X	
DUPUY DE LOME, LUIS	1911 [1912]	X	X
DUPUY, LEOPOLDO	1911 [1912]	X	X
ELÍAS GARCÍA, RICARDO DE	1911	X	
ELÍAS VÍAS, JOSÉ	1912		X
ELÍO, MARÍA LUISA G. DE AMEZÚA DE	1911	X	
ELLACURRIAGA, CRISTÓBAL	1911	X	
ELLACURRIAGA, FERNANDO	1911	X	
ENCINA, CONDESA DE LA	1911	X	X
ENCISO, JOSÉ	1911	X	X
ENEROL Y MASOT, JOSÉ DE	1911	X	
ENJUTO FERRÁN, FEDERICO	1911	X	X
ENJUTO FERRÁN, JOAQUÍN	1911	X	X
ENSENADA, MARQUÉS DE LA	1911	X	X
ENTRERRÍOS, CARLOS	1911	X	X
ERENAS Y GUNDIANO, MARÍA L.	1911	X	X
ESCALANTE Y ESCALANTE, BLANCA	1911	X	
ESCALLIER, SR.	1911	X	X
ESCAURIAZA, ANTONIO	1911	X	X
ESCAURIAZA, JOSÉ	1911	X	X
ESCOLAR ARAGÓN, CARLOS	1911	X	X
ESCOLAR ARAGÓN, JOSÉ LUIS	1911	X	X
ESPAÑOL VILLASANTE, FRANCISCO	1911	X	X
ESPARZA Y GARCÍA, RAFAEL	1912		X
EPELÍUS, MARÍA DE LOS ÁNGELES	1911 [1912]	X	X
ESPINA Y GARCÍA, ANTONIO	1911	X	
ESPÍNOLA, RODRIGO	1911 [1912]	X	X
ESPINOSA DE LOS MONTEROS, DOLORES	1913		X
ESTEVA DE LAS DELICIAS, MARQUESA DE	1912		X
ESTÉVEZ FERNÁNDEZ, ANTONIO	1911	X	X
ESTÉVEZ, ESPERANZA	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
ESTIBAUS, CECILIA	1911	X	
ETCHECOPAR, CLARA CAIÑAS, VIUDA DE	1911	X	
EZA, VIZCONDE DE	1911	X	X
EZA, VIZCONDESA DE	1911	X	X
F. QUINTANA, TOMÁS	1911	X	X
FABRA, ALEJANDRO	1911	X	

FABRA, SUSANA JIMÉNEZ DE	1911	X	
FÁBREGAS PIÑEIRO, ALFREDO	1911	X	X
FÁBREGAS, CARMEN CARRIÓN DE	1912		X
FALCÓ [FALCÓN], JUAN	1911	X	X
FALERO MEDINA, ALFREDO	1911	X	
FALQUINA AYAN, TOMÁS	1911	X	
FARIÑA RABANAL, FERNANDO MARÍA	1911	X	
FARIÑA, MARÍA EULALIA	1911	X	
FE, CARIDAD	1911	X	X
FE, FERNANDO	1911	X	X
FE, MARÍA ALBA DE	1911	X	X
FEFIÑANES, VIZCONDESA DE	1911	X	X
FENOLL MALVASIA, FRANCISCO	1911	X	X
FERNÁNDEZ ALBÉNIZ, MANUEL	1911	X	
FERNÁNDEZ ARBÓS, ENRIQUE	1911	X	X
FERNÁNDEZ BORDÁS, ANTONIO	1911	X	
FERNÁNDEZ CID RODRÍGUEZ, CARLOS	1911	X	
FERNÁNDEZ CID RODRÍGUEZ, RAMÓN	1911	X	
FERNÁNDEZ CLÉRIGO, LUIS	1911	X	
FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, ANTONIO	1911	X	X
FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, FRANCISCO	1911	X	X
FERNÁNDEZ FERRER, JOSÉ	1911	X	
FERNÁNDEZ FRITCHI, FRANCISCO	1911	X	X
FERNÁNDEZ GAMBOA, EMILIO	1911	X	
FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, MANUEL	1911	X	
FERNÁNDEZ LAGUILHOAT, ALBERTO	1911	X	
FERNÁNDEZ LAGUILHOAT, ENRIQUE	1911	X	
FERNÁNDEZ LIENDES Y DÁVILA PONCE DE LEÓN, A.	1911	X	X
FERNÁNDEZ, DIONISIO	1911	X	X
FERRAZ PRATS, JAIME	1911	X	
FERRAZ, EUGENIO	1911	X	X
FERRERAS, ANTONIO	1911	X	X
FERRERO, EL VIRA	1911	X	X
FERRERO, JUAN JOSÉ	1911	X	X
FESSER Y FESSER, JOAQUÍN	1911	X	X
FESSER Y REINA, JOSÉ	1911	X	X
FIGUERAS DE VARGAS, VICENTA	1911	X	X
FIGUERAS DE VARGAS, ROSA	1911	X	X
FIGUERAS Y LÓPEZ, MIGUEL	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
FIGUEROA, MARQUÉS DE	1911	X	X
FIGUEROLA FERRETTI, CARMEN M. DE	1911	X	
FIGUEROLA FERRETTI, PABLO	1911	X	
FIGUEROLA, MERCEDES P. DE	1911	X	
FILLOL FÉRRIZ, JOSÉ	1911	X	
FILPO, CONCEPCIÓN	1911	X	
FIRPO, FILOMENA	1912		X

FLORES, ANTONIO	1911	X	
FLORES, JOSÉ	1911	X	
FLÓREZ ANTÓN, RAMÓN	1911	X	X
FLÓREZ POSADA, JUAN	1911	X	X
FLÓREZ TAVIRA, JUAN	1912		X
FLÓREZ, CONSUELO	1911	X	
FONT, SALVADOR	1911	X	
Fontcuberta, Mariano de	1911 [1912]	X	X
FORT, FRANCISCO	1911	X	X
FRANCÉS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
FRANCÉS, JULIO	1911	X	
FRANCO CALLEJA, LUIS	1911	X	
FRANCO IGLESIAS, ENRIQUE	1911	X	X
FRANCOS PÉREZ, JOSÉ	1911	X	
FRANCOS PÉREZ, VICENTE	1911	X	
FRÍAS, DUQUE DE	1911	X	X
FRIDRICH, MARIANO FLORENCIO	1911	X	X
FRÍGOLA Y MUGUIRO, DOLORES	1911	X	X
FRISCH, GASTÓN	1911	X	
FUENTE EL SALCE, CONDE DE	1911	X	
FUENTES, FAUSTINO	1911	X	X
FUENTES, TRINIDAD	1911	X	
FUERTES, LEOCADIO	1911	X	
G. AMEZÚA, MANUEL	1911	X	X
G. ANSORENA, RAMIRO	1911	X	X
G. DE LA PEÑA, D.M.	1911	X	
G. DE TERÁN Y MONTERO, MARÍA	1911	X	
G. DE TERÁN, MERCEDES MONTERO DE	1911	X	
G. ESCUDERO, PÍO	1911	X	X
GABIOLA, BERNARDO DE	1912		X
GACHE, RODOLFO	1911	X	X
GADEA MIRA, JOAQUÍN	1912		X
GAISSE, ANGELA BASABE DE	1911	X	X
GAISSE, FERNANDO	1911	X	X
GALLEGO CALLEJA, FERNANDO	1911	X	
GALLEGO DELGADO, JULIO	1911	X	X
GALLEGO ORALLO, MANUEL	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
GALLEGO Y DEL BUSTO, ELISA	1911	X	
GALLEGO, FERNANDA	1911	X	
GALLEGO, GLORIA	1911	X	
GALLEGO, MANUEL	1911	X	
GAMAZO, HONORIO VALENTÍN	1911	X	X
GAMBOA, LUIS	1911	X	X
GAMONAL, ISIDRO	1911	X	X
GARAU, PEDRO	1911	X	

GARCÍA ARBOLEYA, AJEJANDRO	1911	X	
GARCÍA BADEL, JOSÉ	1911	X	X
GARCÍA CASCALES, JUAN	1911	X	X
GARCÍA CERNUDA, JOSÉ	1912		X
GARCÍA DEL BUSTO, CARMEN LÓPEZ NAVARRO DE	1911	X	
GARCÍA GAMBON, JOSÉ	1911	X	
GARCÍA LAVÍN, AURELIO	1912	X	
GARCÍA PATÓN, DOLORES ROBLES DE	1912		X
GARCÍA PATÓN, JOSÉ MARÍA	1911	X	
GARCÍA PUELLES, ENRIQUE	1911	X	
GARCÍA RIVERO, PURIFICACIÓN	1912	X	
GARCÍA RODRÍGUEZ, NICASIO	1911 [1912]	X	X
GARCÍA SANZ, EDUARDO	1911 [1912]	X	X
GARCÍA SUÁREZ, FRANCISCO	1911	X	
GARCÍA TAPIA, ANTONIO	1911	X	
GARCÍA TAPIA, SRA. DE	1911	X	
GARCÍA ZAMORANO, JOAQUÍN	1911 [1912]	X	X
GARCÍA, GREGORIO	1911	X	
GARCÍA, JOSÉ MANUEL	1911	X	X
GARÍN BARINAGA, ARTURO	1911	X	X
GARMA, MANUEL DE LA	1912		X
GARRIDO, ANTONIO	1912		X
GARZÓN, PABLO	1911	X	
GASSET Y CHINCHILLA, RAMÓN	1911	X	X
GASSET Y MALIBRÁN, JOSEFA VIUDA DE	1911	X	
GASSET Y MALIBRÁN, JUANA	1911	X	
GASSET, EDUARDO	1911	X	
GASSET, LUIS (SOCIO Nº1410)	1911	X	
GASSET, LUIS (SOCIO Nº444)	1911	X	X
GAY, JOSÉ	1913		X
GAY, LUISA PRIETO DE	1913		X
GAYANGOS, MARÍA JOSEFA	1911	X	X
GAYOSO, JOSÉ	1911	X	
GELABERT VIAÑA, RODOLFO	1911	X	X
GELABERT, SOLEDAD SOL DE	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
GENÉ REALES, SALVADOR	1911	X	
GIL DE ANGULO, TEODORO	1911	X	X
GIL GORDOLIZA, ANTONIO	1911	X	
GIL Y OSORIO, ANA	1911 [1912]	X	X
GIMENO, AMALIO	1912		X
GOICURRIA Y MARTÍNEZ, ENRIQUETA	1911	X	
GÓMEZ FLORES, ANTONIO	1911	X	
GÓMEZ OCAÑA, JOSÉ	1911	X	X

GÓMEZ OCAÑA, ROSARIO LOMBERA DE	1911	X	X
GÓMEZ PÉREZ, JOSÉ ANTONIO	1911	X	X
GÓMEZ QUIROGA, ANTONIO	1912		X
GÓMEZ REDONDO, CÉSAR	1911	X	
GÓMEZ REDONDO, DOLORES MARTÍN BOSCH DE	1911	X	X
GÓMEZ, MARÍA MARTINHO DE	1912		X
GONZÁLEZ CORREDOR, CÁNDIDA	1911	X	
GONZÁLEZ DE AGUSTINA, GERMÁN	1911	X	X
GONZÁLEZ DE GREGORIO, AURELIO	1911	X	X
GONZÁLEZ DE LA FUENTE, CLEMENTINA	1911	X	
GONZÁLEZ DE LA OLIVA, JOSÉ	1912		X
GONZÁLEZ DE LA RIVA, CARMEN	1911	X	
GONZÁLEZ DE LA RIVA, EMILIA V.	1911	X	
GONZÁLEZ DE LA RIVA, MARÍA	1911	X	
GONZÁLEZ DE LA RIVA, MARÍA EMILIA	1911	X	
GONZÁLEZ DEL VALLE Y LARANDERES, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, RAMÓN	1911	X	
GONZÁLEZ ENTRERRÍOS, JOSÉ	1911	X	X
GONZÁLEZ FERRER, RAFAEL	1912		X
GONZÁLEZ MENÉNDEZ, ANTONIO	1911	X	X
GONZÁLEZ ONTORIA [HONTORIA], ANTONIO	1911	X	
GONZÁLEZ REVIRIEGO, SATURNINO	1911	X	X
GONZÁLEZ TORNEL, FREDESVINDA	1912		X
GONZÁLEZ, CARMEN UÑA DE	1911	X	
GONZÁLEZ, GABRIELA	1911	X	
GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA	1911	X	
GONZÁLEZ, ODÓN	1911	X	X
GORDILLO, ANTONIO	1912		X
GOYANES, JOSÉ	1911	X	X
GRACIA, DOLORES	1911	X	X
GRIJALBA, MARQUÉS DE	1911	X	X
GRINDA SAAVEDRA, ANTONIO	1911	X	X
GRINDA SAAVEDRA, JUAN	1912		X
GRINÁN LÓPEZ, DAVID	1912		X
GUARDIA, MARQUESA DE	1911	X	X
GUERRA, GABRIEL	1911	X	
GUERRA, MANUEL	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
GUERRA, VICENTE	1911	X	
GUERRERO GARCÍA, ALBERTO	1911	X	
GUERVOS, CARMEN	1911	X	X
GUERVÓS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
GUITIÁN ARIAS, MARCELINO	1911	X	
GUTIÉRREZ BALBAS, EUGENIO	1912		X
GUTIÉRREZ BASURCO, CONSTANTINO	1911	X	
GUTIÉRREZ MANTILLA, MARÍA	1911	X	X
GUTIÉRREZ TORRES, JULIO	1911	X	X

GUTIÉRREZ, CARLOS	1911	X	X
GUZMÁN, LEONARDO LEÓN	1911	X	X
GUZMÁN, MANUEL	1911	X	
H. DE PADILLA Y BRESSEND, ANA	1911	X	X
H. DE PADILLA, ANA BRESSEND DE	1911	X	X
HAASE, DR.	1911	X	X
HAASE, SRA. DE	1911	X	X
HALPHEN, RENÉ	1911	X	X
HARO DEL CASTILLO, ISABEL	1911	X	
HARO, MARQUÉS DE	1911	X	X
HAUSCH, GUILLERMO	1911	X	
HAUSCH, TEODORO	1911	X	
HAZA, JOSÉ DE LA	1911	X	X
HAZA, SANTIAGO	1911	X	X
HAZEN, JUAN	1911	X	X
HENESTROSA, ÁNGELES F. BUSTILLO DE	1911	X	
HENESTROSA, CASILDA FERNÁNDEZ DE	1911	X	
HEREDIA, PUBLIO	1911	X	X
HEREDIA, SOFÍA LISTRÁN DE	1911	X	X
HERGUETA VIDAL, GABRIEL	1911	X	X
HERGUETA VIDAL, GONZALO	1912		X
HERGUETA, FERNANDO	1912		X
HERGUETA, MARÍA CHÁVARRI DE	1912		X
HERGUETA, MARÍA DE LA CONCEPCIÓN	1912		X
HERGUETA, MARÍA DE LA PURIFICACIÓN MORÁN DE	1912		X
HERGUETA, MARÍA DE LAS MERCEDES	1912		X
HERNÁNDEZ BARROSO, MATEO	1911	X	X
HERNÁNDEZ BRIZ, BALTASAR	1911	X	X
HERNÁNDEZ BRIZ, BALTASAR	1911	X	
HERNÁNDEZ BRIZ, CARMEN	1911	X	
HERNÁNDEZ BRIZ, MANUEL	1911	X	
HERNÁNDEZ G. FIGUEROA, EDUARDO	1911	X	
HERNÁNDEZ JORDÁN, ANSELMO	1911	X	X
HERNÁNDEZ SAMPELAYO, JESÚS	1913		X
HERNÁNDEZ SAMPELAYO, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
HERNÁNDEZ, MARÍA G. FIGUEROA, VIUDA DE	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
HERNANDO, MARÍA	1911	X	
HERREROS DE TEJADA Y SANTA CRUZ, JOSÉ	1911	X	
HERREROS Y CASTELLANOS, FRANCISCO	1911	X	X
HEVIA, TORCUATO	1911	X	X
HIGHLANDS, DR.	1911	X	X
HIGUERAS, JACINTO	1911	X	X
HIUDERER, CARLOS	1911	X	X
HIUDERER, SRA. DE	1911	X	X
HORNEDO Y ARAGÓN, PEDRO	1911	X	X

HUEL VES, MARQUÉS DE	1911	X	
HUIDOBRO, ALFONSO	1911	X	X
HUIDOBRO, JOSÉ	1911	X	
I. BARCELO OLIVER, PEDRO	1911	X	X
IBARRA LLORENTE, JOSÉ	1911	X	
IBARRA Y G. CAREAGA, JOSÉ A. DE	1911	X	X
IBARRA, ÁNGELES DE ORIOL DE	1912	X	X
IBARRA, CARITO MAC-MAHÓN DE	1911	X	X
IBARRA, FERNANDO MARÍA	1911	X	X
IGLESIAS CORRAL, MANUEL	1911	X	X
IGLESIAS, PEDRO	1911	X	X
IRIGOYEN, SANTIAGO	1911	X	
ISA Y VARA, EMILIO	1911	X	X
ITURBE, PIEDAD	1911	X	X
IZQUIERDO LÓPEZ, ROSA	1911	X	X
IZQUIERDO, LUIS	1911	X	X
JACKSON, A.	1911	X	X
JÁMAR LECLEREG, CRISTINA	1911	X	
JÁMAR LECLEREG, LUISA	1911	X	
JÁMAR LECLEREG, SOLEDAD	1911	X	
JIMÉNEZ ASÚA, FELIPE	1911	X	X
JIMÉNEZ GUINEA, RAMÓN	1911	X	
JOVER PUIG, ANTONIO	1911	X	
JOVER, ÁNGELES DE	1911	X	
JUBERA, JOSEFA ALBA DE	1911	X	
JULIÁ, ESPERANZA	1911	X	
JULIÁ, LUCRECIA	1911	X	X
JUVE LLISA, RAMÓN	1912		X
KELLER, GLORIA	1911	X	
KOCHERTHALER, JULIO	1911	X	
KOCHERTHALER, KUNO	1911	X	X
KOCHERTHALER, LINA	1911	X	
KOCHERTHALER, MARÍA LUISA	1911	X	X
KONIG DE BLASS, PÍA	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
LABAT CALVO, VICENTE	1911	X	X
LABOURDETTE, AMELIA	1911	X	X
LABOURDETTE, AUGUSTO	1911	X	X
LABOURDETTE, CAROLINA	1911	X	X
LABOURDETTE, LUIS	1911	X	X
LACASA, ANTONIO	1911	X	X
LACASA, FERNANDO	1911	X	X
LACHAMBRE, VIUDA DE	1911	X	

LAFORA, JAVIER	1911	X	X
LAIGLESIA, AMELIA ROMEA DE	1911	X	X
LAIGLESIA, EDUARDO	1911	X	X
LAIGLESIA, FRANCISCO	1911	X	X
LAMANA BONEL, MANUEL MARÍA	1912		X
LAMANA LIZARBE, CARMEN	1912		X
LAMANA LIZARBE, MANUEL	1912		X
LAMAS OJEA, LUIS	1911	X	X
LAMPÉREZ, JULIA DE	1911	X	
LANDECHO, LUIS	1911	X	
LANDECHO, LUISA	1911	X	X
LANUZA [Y SOLDEVILLA], ENRIQUE	1911	X	X
LANUZA, MARIANO	1911	X	X
LARA Y MESA, JOSÉ DE	1911	X	X
LARA Y MESA, TOMÁS	1911	X	
LARRAINZAR, ROSARIO	1912		X
LASA, CÁSTOR	1911	X	
LASARTE Y BREMÓN, JOSÉ	1912		X
LASARTE Y BREMÓN, MANUEL	1912		X
LASCOITI, CONDE	1911	X	X
LASSALLE, CLARA	1911	X	
LASSALLE, CLARA MIQUEL DE	1911	X	
LASTRA, JOSÉ DE	1911	X	
LATORRE DEL CASTILLO, MANUEL	1911	X	
LÁZARO GALDIANO, JOSÉ DE	1911	X	
LÁZARO, PAULA FLORIDO DE	1911	X	
LECUONA HARDISON, ANTONIO	1911	X	
LEGURBUZU [LEGURBURU], JUSTO DE	1911	X	X
LENGO Y GARGAYO, CLARA	1912		X
LEQUERICA, ENRIQUE	1911	X	
LEVENFELD, ALBERTO	1911	X	X
LEVENFELD, JORGINA	1912		X
LEVENFELD, MARÍA GONZÁLEZ DE LA RIVA	1911		X
LEVI, MARÍA CATURLA, VIUDA DE	1912		X
LEZCANO, PILAR SÁNCHEZ DE	1911	X	X
LEZCANO, RAMIRO DE	1911	X	X
LHARDY, AGUSTÍN	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
LICKEFETT, CARLOS	1911	X	X
LINARES RIVAS, ELISA SANJUL DE	1911	X	X
LIÑÁN Y HEREDIA, NARCISO JOSÉ	1911	X	X
LLORENS, CÉSAR	1911	X	
LLORENS, MUNDETA	1911	X	
LLORENTE, JORGE	1911	X	
LOMA, SRTA. DE	1911	X	
LÓMBILLO, MARÍA TERESA DEL VALLE DE	1913		X
LÓPEZ ALONSO, ARTURO	1911	X	X

LÓPEZ BARRITIA, JULIA	1911	X	X
LÓPEZ CAÑETE, CESÁREO	1911	X	X
LÓPEZ CLOSAS, AUGUSTO	1911	X	
LÓPEZ DE URALDE, LUIS	1911	X	X
LÓPEZ DURÁN, BAUDILIO	1911	X	X
LÓPEZ EGÓÑEZ, RAFAEL	1911	X	X
LÓPEZ GOSÁLVEZ, RODOLFO	1911	X	X
LÓPEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ	1911	X	
LÓPEZ LINARES, CONCEPCIÓN	1911	X	X
LÓPEZ LINARES, JOAQUINA JÁMAR DE	1911	X	X
LÓPEZ LINARES, RICARDO	1911	X	X
LÓPEZ MONTENEGRO, RAMÓN	1911	X	
LÓPEZ RUMAYOR, RAMÓN	1911	X	
LÓPEZ VAN-BAUMBERGHEN, LUIS	1911	X	X
LÓPEZ VAN-BAUMBERGHEN, MATILDE	1911	X	X
LÓPEZ, ANTONIA	1911	X	X
LÓPEZ, LESMES	1911	X	X
LÓPEZ, MARÍA FRANCISCA CAÑETE	1911	X	X
LOREDO, ROMÁN	1911	X	X
LORENTE DE URRAZA, JUAN	1911	X	X
LORENTE JUNQUERA, JOSÉ LUIS	1911	X	X
LORING, CARLOS	1911	X	
LOZANO LÓPEZ, JOSÉ	1911	X	X
LOZANO SIDRÓ, ADOLFO	1911	X	
LUNA, DUQUE	1911	X	X
LUNA, DUQUESA DE	1911	X	X
LUSTONÓ, CARLOS	1912		X
LUXÁN, ELISA GODED DE	1911	X	X
LUXÁN, MANUEL DE	1911	X	X
M. DE HERNÁNDEZ, MARÍA DEL PILAR	1911	X	
MACEIN, JESÚS	1911	X	X
MACHIMBARRENA, VICENTE	1912	X	
MADARIAGA, CESÁREO DE	1911		X
MADARIAGA, SALVADOR DE	1912		X
MADRAZO, BRUNO DE	1911	X	X
MADRAZO, DOLORES DE	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
MAGDALENA, ÁNGEL	1912	X	X
MAGDALENA, MARÍA SALUD GAYÁN DE	1911	X	
MAGDALENA, RICARDO	1911	X	
MAIRATA Y DE ARJONA, PEDRO	1911	X	X
MALLÍ, JUAN	1912		X
MANCEBO, CASILDA	1911	X	
MANCEBO, PELAYO	1911	X	
MANERO Y ANGUAS, MIGUEL	1911	X	X
MANGOT, JOSÉ	1911	X	X

MANRIQUE DE LARA, MANUEL	1911	X	X
MANRIQUE DE LARA, MARÍA CABEZAS DE	1911	X	X
MANRIQUE DE LARA, RAFAEL	1911	X	X
MANZANEDO, RAFAEL	1911	X	X
MANZANEQUE, WENCESLAO	1911	X	X
MAÑERU, MARIANO	1911	X	X
MAÑERU, ROSAURA LACLAUSTRA DE	1911	X	X
MAÑUECO Y P. DE VILLAPADIerna, ISAAC	1911	X	X
MAÑUECO, PUBLIO	1911	X	
MAORTUA, LUZ DE	1912		X
MARAÑÓN Y TORRES, VICENTE	1911	X	X
MARAÑÓN, F. JAVIER	1911	X	X
MARAÑÓN, GREGORIO (SOCIO Nº 546)	1911	X	X
MARAÑÓN, GREGORIO (SOCIO Nº 40)	1911	X	X
MARAÑÓN, JESÚS	1911	X	X
MARAÑÓN, JOSÉ LUIS	1911	X	X
MARAÑÓN, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
MARCHESSI, LUCIANO	1912	X	X
MARCILLA CANAL, TERESA	1911	X	X
MARCO LARRAÑAGA, CLOTILDE	1911	X	
MARCO LARRAÑAGA, CONSTANZA	1911	X	
MARCO LARRAÑAGA, ISABEL	1911	X	
MARCO LARRAÑAGA, MARÍA CRISTINA	1911	X	
MARIANI, CLARA DE ETCHECOPAR DE	1911	X	
MARÍN Y LLOVET, LEONOR	1911	X	
MARINA BRINGAS, TOMÁS	1911	X	X
MARTÍN ARQUELLADA, AURELIO	1911	X	
MARTÍN GAMERO É ISLA, ANTONIO	1911	X	X
MARTÍN LÓPEZ, JOSÉ	1911	X	
MARTÍN MARTÍN, ANTONIO	1911	X	
MARTÍN MAYOBRE, RICARDO	1911	X	X
MARTÍN MURGA, CARLOS	1911	X	X
MARTÍN MURGA, JOSEFA BOSCH DE	1911	X	
MARTÍN VEÑA, MANUEL	1911	X	X
MARTÍN, CÉSAR	1911	X	X
MARTÍNEZ ARGÜELLES, ÁNGEL	1912		X
MARTÍNEZ ARGÜELLES, JOSÉ	1912		X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
MARTÍNEZ CARRILLO, JUAN	1911	X	X
MARTÍNEZ DE LA PEÑA, JUAN B.	1911	X	X
MARTÍNEZ FEDUCHI, DESIDERIO	1911	X	
MARTÍNEZ FEDUCHI, JORGE	1911	X	
MARTÍNEZ FEDUCHI, JOSÉ LUIS	1911	X	
MARTÍNEZ MÉNDEZ, LUIS	1911	X	
MARTÍNEZ OLMEDO, EUSEBIO	1911	X	
MARTÍNEZ ROMARATE, MARÍA DE LA SOLEDAD	1911	X	X
MARTÍNEZ SÁNCHEZ, JAIME	1911	X	X

MARTÍNEZ VARGAS, LUIS	1911	X	X
MARTÍNEZ, MATILDE	1911	X	
MARTÍNEZ, VICENTE	1911	X	X
MARTOS ARREGUI, MARÍA JOSEFA	1911	X	
MÁS, FRANCISCO	1911	X	
MASFARRE, JOSÉ	1911	X	X
MATAMALA SASTRE, THOMAS	1912	X	
MAURELO, FANY GARRIDO DE	1911	X	X
MAURETA, ENRIQUE	1912		X
MAYCAS DE MEER, JUAN	1911	X	
MAYER, EMILIA	1911	X	X
MAYOR, ASUNCIÓN	1911	X	
MAYOR, BERNABÉ	1911	X	
MAYOR, BLANCA	1911	X	
MAYOR, JOSEFINA	1911	X	
MAYOR, LUISA FRANCO DE	1911	X	
MEDINACELI, DUQUE DE	1912		X
MEDINACELI, DUQUESA DE	1912		X
MENDIGORRÍA, MARQUÉS DE	1911	X	
MENDIVIL, GREGORIO	1911	X	X
MENDIZÁBAL, DOMINGO	1911	X	X
MENDIZÁBAL, ISABEL SANTA MARÍA DE	1912		X
MENÉNDEZ BUSTO, LAUREANO	1911	X	X
MENÉNDEZ PUGET, LAUREANO	1911	X	X
MENÉNDEZ, CONCEPCIÓN	1911	X	X
MENÉNDEZ, DOLORES	1911	X	X
MENÉNDEZ, MANUEL	1911	X	X
MENET, ADOLFO	1911	X	
MÉNGUEZ ARTOZA, ISIDRO	1911	X	X
MESA DE ASTA, MARQUÉS DE LA	1911	X	X
MESEGUER, AMANCIO	1911	X	X
MESTRE PEÓN, FEDERICO	1911	X	X
MESTRE, ENRIQUE	1911	X	X
METZGER, JOSÉ	1911	X	X
MICHAUD, CONSUELO CRIADO DE	1911	X	X
MICHAUD, W.N.	1911	X	
MIKEL [MIQUEL] IRÍZAR, JOSÉ	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
MIKEL [MIQUEL], PILAR	1911	X	X
MILA, LORENZO	1911	X	
MILA, MARÍA NOLLA DE	1911	X	
MILANO, ENRIQUE MATEO	1911	X	X
MILANS DEL BOSCH, JAVIER	1911	X	
MILLÁN DE PRIEGO, MILLÁN	1911	X	X
MIRANDA Y GARCÍA CERNUDA, FRANCISCO	1911	X	
MIRANDA, CLARA DÍEZ Y PEDREGAL DE	1911	X	
MOLINA CANDELERO, JOSÉ	1911	X	

MOLINA MARTÍN, EDUARDO	1911	X	
MOLINA RAVELLO, ENRIQUE	1911	X	X
MOLINA, LUISA SILVIA SCHWALBACH DE	1911	X	
MOLINA, MAGDALENA	1911	X	
MOLINERO AEDO, CELESTINO	1911	X	X
MOMBRÚN, CLARA	1911	X	X
MOMPÓ CALABUIG, CARMEN	1911	X	X
MOMPÓ CALABUIG, GLORIA	1911	X	X
MOMPÓ, JUAN ANTONIO	1911	X	X
MONLEÓN, JUAN	1911	X	X
MONSALVE, ANDRÉS	1911	X	X
MONTANER, PEDRO	1911	X	
MONTEIRO, LUIS	1912		X
MONTENEGRO, ANTONIO	1911	X	
MONTENEGRO, MATILDE RIBOT DE	1911	X	
MONTERO TORRES, ENRIQUE	1911	X	
MONTERO Y GARCÍA DE TERÁN, MERCEDES	1911		X
MONTERO, ANTONIO	1912		X
MONTERO, MARÍA GARCÍA DE TERÁN DE	1911		X
MONTÍ Y VILLEGAS, LUCÍA	1911	X	X
MORA MARTÍ, JOSÉ MARÍA	1911	X	
MORAGAS LÓPEZ, JOSÉ	1911	X	X
MORAGAS Y LÓPEZ MATEOS, FRANCISCA	1911	X	
MORAGAS, ÁNGELES LÓPEZ MATEOS DE	1911	X	
MORALES E INFANTE, VICENTE	1911	X	X
MORALES, FRANCISCO	1911	X	
MORÁN, JOSÉ	1911	X	
MORANA, EUGENIA JIMÉNEZ DE	1912		X
MORANO Y AGUADO, FRANCISCO	1912		X
MORENO ELORZA, ALMUDENA	1911	X	
MORENO ELORZA, MARÍA ANTONIA	1911	X	
MORENO LÓPEZ, ELVIRA	1911	X	X
MORENO LÓPEZ, JOSEFA	1911	X	X
MORET Y DEL ARROYO, CONCEPCIÓN	1911	X	
MORET Y DEL ARROYO, ESPERANZA	1911	X	
MORET Y DEL ARROYO, SALVADOR	1911	X	
MORET Y REMISA, MARÍA	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
MOYA Y GASTÓN, DOLORES	1911	X	X
MOYA Y GASTÓN, MIGUEL	1911	X	X
MOYA, ANTONIO	1911	X	X
MOYA, MARÍA LUISA	1911	X	X
MUELA, MANUEL DE LA	1911	X	X
MUÑIZ VIGLIETTI, CARLOS	1911	X	X
MUÑOZ DE MUÑOZ, MARTA	1911	X	X
MUÑOZ, CARLOS	1911	X	X
MURO ANTÓN, MARÍA DEL ROSARIO	1911	X	

N. DE DANGERS, SRTA. C.	1911	X	X
NARBÁEZ, CECILIA	1911	X	
NARBÓN, MARGARITA	1911	X	
NARBÓN, PILAR	1911	X	X
NARBÓN, SUSANA	1911	X	
NARBÓN, SUSANA SUBIRÁN, VIUDA DE	1911	X	X
NARROS, MARQUÉS DE	1911	X	X
NAVARRO AMANDI, DOLORES	1911	X	X
NAVARRO REVERTER, JUAN	1912		X
NAVARRO REVERTER, VICENTE	1911	X	X
NAVARRO, ISIDRO	1911	X	
NAVARRO, VALENTÍN	1911	X	X
NAVAS BENITO, VENTURA	1911	X	X
NAVAS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
NIETO LINARES, FEDERICO	1911	X	X
NIETO TOVAR, MARÍA	1911	X	
NONELL, JAIME	1912		X
NOTARIO MARTÍNEZ, JUAN	1911	X	X
NUEDA Y SANTIAGO, LUIS	1912 [1911]	X	X
NÚÑEZ DE PRADO, ANGUSTIAS	1911	X	X
NÚÑEZ DE PRADO, MARÍA	1911	X	X
NÚÑEZ DE PRADO, SRA. DE	1911	X	X
NÚÑEZ SÁENZ, MANUEL	1911	X	
NÚÑEZ TOPETE, CLARA	1912		X
NÚÑEZ TOPETE, SALOMÉ	1911	X	X
NÚÑEZ, ANTONIO	1911	X	
O'MULRYAN Y GARCÍA LOYGORRI, JOSÉ	1911	X	
O'MULRYAN, JOSEFA MALDONADO DE	1911	X	
O'SHEA Y HURTADO DE CORCUERA, ENRIQUE	1911	X	
OBREGÓN Y OCHOTECO, MERCEDES	1911	X	
OBRIOLS RIERA, VICENTE	1911	X	X
OLANO Y DE LA TORRE, ANA	1911	X	
OLIVER COPONS, ANTONIO	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
OLIVER, ANTONIO	1911	X	
OLIVER, MARIANO	1911	X	
OLLER, ANTONIO	1912		X
OLMO, JULIO DEL	1911	X	X
OLMOS, RAMÓN	1911	X	X
OLÓRIDA, LUIS	1911	X	
OÑATE LÓPEZ, ANDREA	1911	X	X
OÑATE, MARÍA DÍEZ DE	1911	X	X
ORDÓÑEZ VILLARREAL, FRANCISCO	1911	X	
ORDOVÁS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
ORDUÑA Y GARCÍA, EDUARDO	1911	X	X

ORDUÑA, MILAGROS	1911	X	X
ORDUÑA, VIUDA DE	1911	X	
ORELLANA, ELVIRA	1911	X	
ORIOI, CATALINA URQUIJO DE	1911	X	X
ORIOI, JOSÉ LUIS	1911	X	X
ORTÍ, FLORENTINO	1911	X	
ORTIZ DE LA TORRE, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
ORTIZ DE LA TORRE, MARÍA RUIZ DE	1911	X	X
ORTIZ DE SOLORZANO, TOMÁS	1911	X	X
OSMA, JOAQUÍN	1911	X	
OSMA, MARÍA TERESA	1911	X	
OSORIO Y MARTOS, CRISTINA	1911	X	X
OTAMENDI, MIGUEL	1911	X	X
P. DE ESCALLIER, G.	1911	X	X
P. MONTERO, EMILIA	1911	X	X
PACHECO, ENRIQUE	1911	X	
PADILLA, CARMEN SATRÚSTEGUI DE	1912	X	X
PADILLA, MARÍA DE LOS ÁNGELES	1912	X	X
PALACIOS OLMEDO, MANUEL	1911	X	
PALACIOS RAMILO, ANTONIO	1911	X	X
PALACIOS, ANA GÓMEZ DE	1911	X	X
PALACIOS, CONCEPCIÓN DE AMORES DE	1911	X	
PALACIOS, JOSÉ	1911	X	X
PALACIOS, JOSÉ	1911	X	
PALOMARES DE DUERO, MARQUÉS DE	1911	X	
PALOMARES DE DUERO, MARQUESA DE	1911	X	
PANDO, RAMÓN	1911	X	X
PARACHE ASPARÓ, FÉLIX	1911	X	X
PARACHE, SRA. DE	1911	X	X
PARCENT Y DE CONTAMINA, CONDE DE	1911	X	X
PARDIÑAS, ALEJANDRO	1911	X	
PARDIÑAS, CARMEN	1911	X	
PARÍS, LUIS	1911	X	
PARÍS, PILAR RAMÍREZ DE	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
PARRELLA, LUIS	1912	X	
PARRELLA, MARÍA VICTORIA CONDE Y LUQUE DE	1911	X	X
PASTRANA Y MARTOS, ELISA	1912		X
PEDREGAL, AUREA GARCÍA DE TUÑÓN DE	1912	X	X
PEDREGAL, GUILLERMO	1912	X	X
PEDREIRA LAVADIE, ANGEL	1911	X	
PEIRONCELY, AMALIA PUIG DE	1911	X	
PEIRONCELY, ANTONIA DE	1911	X	
PEIRONCELY, LUISA DE	1911	X	
PEIRONCELY, MANUEL DE	1911	X	
PEIRONCELY, MERCEDES DE	1911	X	

PEIRONCELY, RAMÓN DE	1911	X	X
PELÁEZ QUINTANILLA, EDUARDO	1912		X
PELÁEZ QUINTANILLA, LUIS	1911	X	X
PELÁEZ, ÁNGEL	1911	X	X
PELLICO VEGA, JOSÉ	1911 [1912]	X	X
PEÑA FLORIDA, CONDE DE	1911	X	X
PEÑA WALS, MANUEL	1911	X	X
PEÑA Y GOÑI, VIUDA DE	1911	X	
PEÑA, JOSÉ MARÍA	1911 [1912]	X	X
PEÑA, LUIS DE LA	1912		X
PEÑA, MARÍA	1911	X	
PEÑUELAS, JOSÉ	1911	X	X
PEÑUELAS, MARÍA	1911	X	X
PEQUEÑO, ANTONIO	1911	X	
PEQUEÑO, LUISA	1911	X	X
PEREA, PASCUAL	1912		X
PEREDA Y GANDÍA, MARIANO	1911	X	X
PEREDA, CONSUELO GUTIÉRREZ DE	1912		X
PEREDO VALLINA, FRANCO	1911	X	
PÉREZ DE LOS COBOS, ANTONIO	1911	X	
PÉREZ DE LOS COBOS, FRANCISCO	1911	X	X
PÉREZ FERNÁNDEZ, FRANCISCO	1911	X	X
PÉREZ GALDÓS Y CIRIA, IGNACIO	1911	X	
PÉREZ MUÑOZ, LAUREANO	1911	X	X
PÉREZ SALADO, JOSÉ	1911	X	X
PERINAT, MARQUESA DE	1911	X	
PERLADO, MANUEL	1911	X	X
PERPIÑÁ, LUIS	1911	X	X
PERREAU, LUDOVIC	1911	X	
PEZUELA, FRANCISCO DE LA	1911	X	
PEZUELA, MARÍA ANDRADE DE	1911	X	
PIGNET, FERNANDO	1911	X	X
PINO Y DEL PINO, FERNANDO DEL	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
PIÑAL Y DÍEZ DE LA MAZA, ESPERANZA	1911	X	
PIÑAL Y DÍEZ DE LA MAZA, JUANA	1911	X	
PIÑAL, TRINIDAD DÍEZ DE LA MAZA DEL	1911	X	
PIÑANA, JUAN	1911	X	X
PIRIZ YÁÑEZ, TEODORA	1911	X	X
PIZARRO, FÉLIX	1911	X	
PIZARRO, MARÍA TERESA	1911	X	
PLÁ LAPORTA, JOAQUÍN	1912		X
PLÁ, CECILIO	1911	X	X
PLÁ, VALENTINA NAVARRO DE	1911	X	X
PLANA, JUAN	1911	X	
PLASENCIA [PLACENCIA], DUQUE DE	1911	X	X

POGGEO Y LOBÓN, CONCEPCIÓN	1912		X
POGGEO Y LOBÓN, MAGDALENA	1912		X
POGGEO, CONCEPCIÓN LOBÓN DE	1912		X
POGGEO, PEDRO	1912		X
POLAVIEJA, MARQUESA DE	1911	X	
POLAVIEJA, SRTA. DE	1911	X	
POLENTINOS, CONDE DE	1911	X	X
POLIDURA Y ORTEGA, AGUSTÍN	1911	X	X
POLO Y TOURÓN, ANTONIO	1911	X	X
PONTÓN, VIZCONDE DEL	1911	X	X
PORTUONDO, DAVID DE	1911	X	X
POSADA, CARLOS	1911	X	
POSTOLÉS, JOSÉ	1911	X	
POTESTAD, ELENA J. DE	1911	X	X
POTESTAD, FABRICIO DE	1911	X	X
POTESTAD, MARÍA EUGENIA DE	1911	X	X
PRADO, JUANA DE	1911	X	X
PRATS, ANTONIO	1911	X	
PRESA, EUGENIO DE LA	1911	X	X
PRIEGO, ELENA	1911	X	X
PRIEGO, JOSÉ MANUEL	1911	X	X
PRIETO ROMERO, RAMÓN	1911	X	X
PROTA, LUIS	1911	X	X
PUEBLA, MARQUÉS DE LA	1911	X	X
PUENTE Y QUIJANO, SANTOS MARÍA DE LA	1911	X	X
PUENTE, JUAN ANTONIO DE LA	1911	X	X
PUENTE, MARÍA ENTRALA DE LA	1911	X	X
PUERTO, CONDESA DEL	1911	X	X
PUGET, DOLORES	1911	X	X
R. AVIAL, BÁRBARA PELLÓN DE	1912		X
R. DAMPIERRE, GONZALO	1911	X	X
R. DAMPIERRE, ISABEL FERAZ DE	1912		X
R. DE LA SALA, ADELAIDA SALAMERO, VIUDA DE	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
R. SANTA MARÍA, ALFONSO	1911	X	
RÁEZ IJÓN, ÁNGEL	1911	X	
RAMÍREZ DAMPIERRE, JUAN	1911	X	
RAMÍREZ DAMPIERRE, MARGARITA	1911	X	
RAMÍREZ DAMPIERRE, SRA. VIUDA DE	1911	X	
RAMÍREZ SALAMERO, ADELAIDA	1911	X	
RAMOS Y RUIZ, PABLO RAFAEL	1911	X	X
RAMOS, ÁNGEL	1911	X	
REAL, CONDE DEL	1911	X	X
REBOLLO, AMALIA ESTIBAUS DE	1911	X	
REBOLLO, GABRIEL	1911	X	
RECASENS, SEBASTIÁN	1912		X

RECASENS, SEÑORA DE	1912		X
REGUERA, MARÍA	1911	X	
REINA, ANTONIO	1912		X
RELVAS, CARLOS	1912	X	X
RELVAS, EUGENIA	1912	X	X
RELVAS, JOSÉ	1912	X	X
RELVAS, MANUEL	1912	X	
RELVAS, MARÍA	1912	X	
REPULLÉS MURO, AUGUSTO	1911	X	X
REPULLÉS VARGAS, ENRIQUE MARÍA	1911	X	X
REPULLÉS, MARÍA DE LAS MERCEDES	1912		X
REPULLÉS, MARIANO	1911	X	X
REQUEJO AVEDILLO, FRANCISCO	1911	X	X
REQUEJO, MANUEL	1911	X	X
REQUEJO, MARÍA	1911	X	X
REQUEJO, ROSARIO MIRÓ DE	1911	X	X
REY FERNÁNDEZ, ELISA DEL	1911	X	
REY, ELOÍSA MORENO, VIUDA DE	1912	X	
REYNALS Y TOLEDO, EDUARDO	1911	X	X
REYNALS, Mª DE LA CONCEPCIÓN VILLASANTE DE	1911	X	X
RIBADULLA, EDUARDO	1911	X	
RIEGO, RAFAEL	1911	X	X
RIVA, FRANCISCO DE LA	1911	X	X
RIVAS REUS, ANTONIO	1911	X	X
RIVERA, MARÍA RÓZPIDE, VIUDA DE	1911	X	X
RIVERA, MARQUÉS DE LA	1912		X
RIVERA, VIUDA DE	1911	X	X
RIVERO, NICOLÁS MARÍA	1911	X	X
ROBLEDO, MARIANO	1911	X	X
ROCA Y BERLÍN, PILAR	1912		X
ROCA, VALENTÍN	1911	X	X
RODA, ARACELI CASSINELLO DE	1911	X	
RODA, CECILIO	1911	X	
RODA, JOSÉ DE	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
RODRIGO BELLIDO, MARÍA	1911	X	
RODRIGO BELLIDO, MERCEDES	1911	X	
RODRIGO, PANTALEÓN	1911	X	
RODRÍGUEZ AGUIRRE, EMILIO	1911	X	X
RODRÍGUEZ AVIAL, JUAN	1911	X	X
RODRÍGUEZ AVIAL, MILAGRO	1912	X	X
RODRÍGUEZ CODES, ANTONIA	1911	X	X
RODRÍGUEZ DE ALBA, JOSÉ	1911	X	
RODRÍGUEZ DE CELIS, ELISA	1911	X	
RODRÍGUEZ DE CODES, LORENZO	1911	X	X
RODRÍGUEZ FRAILE, JUAN	1911	X	
RODRÍGUEZ ILLERA, CONSUELO	1911	X	

RODRÍGUEZ ILLERA, CONSUELO RIVERA DE	1911	X	
RODRÍGUEZ ILLERA, LUIS	1911	X	
RODRÍGUEZ ILLERA, RAFAELA	1911	X	
RODRÍGUEZ ILLERA, SANTIAGO	1911	X	
RODRÍGUEZ MAURELO, JOSÉ	1911	X	X
RODRÍGUEZ PASTOR, RICARDO	1912	X	X
RODRÍGUEZ, GABRIEL	1911	X	
RODRÍGUEZ, RICARDO	1911	X	X
ROJO ACEVAL, MIGUEL	1911	X	
ROLDÁN AGUDO, FÉLIX	1912		X
ROLLAND MIOTA, GUILLERMO	1911	X	X
ROLLAND, MARÍA	1911	X	X
ROMERO GIRÓN, GLORIA CASTELLÓN DE	1912		X
ROMERO GIRÓN, VICENTE	1911	X	X
ROMERO LOZANO, AURELIO	1911	X	X
ROMERO, CARMEN LEGOITENA, VIUDA DE	1911	X	X
ROMO, ENRIQUE	1912		X
ROMO, LUIS	1912		X
RONCAL, JOAQUÍN	1911	X	X
ROSA, GUILLERMO DE LA	1911	X	X
ROSELLÓ, FRANCISCA	1911	X	
ROUSSEAU Y DE GUZMÁN, EDUARDO	1911	X	X
ROUSSEAU Y DE GUZMÁN, ELISA	1911	X	
ROY DE LA FARGA, ISABEL	1911		X
RÓZPIDE, PABLO	1911	X	
RUBERT, ENRIQUETA	1911	X	X
RUBERT, JORGE	1911	X	X
RUBÍN YÁNEZ, FERNANDO	1911	X	X
RUBIO, SOL	1911	X	X
RUIZ ALBÉNIZ, SARA	1911	X	
RUIZ ARTEAGA, EMILIA	1911	X	
RUIZ BERNACCI, ENRIQUE	1911	X	X
RUIZ BERNACCI, JOAQUÍN	1911	X	X
RUIZ CALLEJA, GREGORIO	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
RUIZ DE SANTAELLA, FRANCISCO	1911	X	X
RUIZ GAMALLO, LUIS	1911	X	X
RUIZ GARCÍA DE HITA, EDUARDO	1911	X	X
RUIZ MARÍN, JOSÉ	1911	X	X
RUIZ SÁINZ DE TEJADA, ENRIQUE	1911	X	
RUIZ, EUFRASIO	1911	X	
S. DE SANTA MARÍA, JOSÉ	1911	X	
S. MUÑOZ, SALVADOR	1911	X	X
S'TERTTUND, GUILLERMO	1911	X	X
SAAVEDRA PATIÑO, LUIS	1911	X	X
SABATER DOMÉNECH, EMILIO	1911	X	X

SACO DEL VALLE, ARTURO	1911	X	X
SACRISTÁN, JOSÉ MIGUEL	1911	X	
SACRISTÁN, JUAN	1911	X	
SAGRERA CIUDAD, LUIS	1911	X	X
SAGRERA, CAROLINA A. DE	1911	X	X
SAGRISTA BONILLA, JOSÉ	1911	X	
SALA, CARLOS	1911	X	X
SALA, SRA. DE	1911	X	X
SALA, VICENTE	1911	X	X
SALAS, FEDERICO DE	1911	X	
SALAZAR, ADOLFO	1912	X	X
SALCES MILLERA, D. ANTONIO	1911	X	X
SALINAS, AMY	1911	X	X
SALINAS, JUAN	1911	X	X
SALVI, CARLOS	1911	X	X
SAN DIEGO, CONDE DE	1911	X	X
SAN EUSTAQUIO, JESÚS	1911	X	X
SAN MIGUEL BARRIOCANAL, JOSÉ	1911	X	X
SÁNCHEZ DE TOCA, JOAQUÍN	1911	X	X
SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, LUIS	1911	X	X
SÁNCHEZ GÓMEZ, ELENA	1911	X	
SÁNCHEZ GÓMEZ, MARÍA	1911	X	
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, JOAQUÍN	1911	X	X
SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, ELEUTERIO	1912		X
SÁNCHEZ ROMÁN, ÁNGELES	1911	X	
SÁNCHEZ ROMÁN, ENCARNACIÓN	1911	X	
SÁNCHEZ ROMÁN, ENCARNACIÓN GALLIFA DE	1911	X	
SÁNCHEZ ROMÁN, FELIPE	1911	X	
SÁNCHEZ ROMÁN, ISABEL	1911	X	
SANCHIZ DOMÍNGUEZ, ALFONSO	1911	X	X
SANCHIZ, CARMELO	1911	X	
SANCHO, MANUEL	1911	X	X
SANDÍN, FRANCISCO	1911	X	
SANGRO, JULIA TORRES DE	1912	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
SANGRO, PEDRO	1912	X	X
SANGRO, SRA. DE	1911	X	X
SANJUANENA, SRA. DE	1911	X	X
SANJURJO, JANY OZA DE	1911	X	
SANJURJO, MARÍA	1911	X	
SANS HUELÍN, MATÍAS	1911		X
SANTA COLOMA, MARQUESA DE	1911	X	
SANTA CRUZ, ANTONIO	1911	X	X
SANTA LUCÍA, CONDE DE	1911	X	
SANTA LUCÍA, CONDESA DE	1911	X	
SANTAMARÍA, EDUARDO	1911	X	X
SANTAMARÍA, MARIANO	1911	X	X

SANTIAGO, CONDESA VIUDA DE	1911	X	
SANTIBÁÑEZ, ÁNGEL	1911	X	
SANTIBÁÑEZ, CARMEN MURIEDAS DE	1911	X	
SANTILLANA, MARQUESA DE	1911	X	
SANTOLAYA, FABRICIANA	1911	X	
SANTOS GUZMÁN, MARÍA LUISA	1911	X	
SANTOS GUZMÁN, SRA. DE COMPAÑÍA DE LA SRTA.	1911	X	
SANTOYO SALAZAR, ENRIQUE	1912		X
SANTOYO, ENRIQUE	1912		X
SANZ [SANS] HUELÍN, MARÍA	1911	X	X
SANZ MATEOS, ANTONIO	1911	X	X
SANZ, IRENE CEBALLOS DE	1911	X	
SAPELA, ANTOLÍN	1911	X	
SARDÁ PEDRAGOSA, PAULINO	1912		X
SASTRE, ALFREDO	1911	X	X
SCHOLLE, GUSTAVO	1911	X	
SCHOLLE, SRA. DE	1911	X	
SCHRAMD, GINO	1911	X	X
SCHUMANN, EVA	1911	X	X
SCLAFANI, CONDESA DE	1911	X	X
SEGURA ROSELLÓ, FRANCISCA	1911	X	
SEGURA, CONCEPCIÓN	1911	X	
SENAREGA, CONSTANTINO	1911	X	X
SENDRA Y PARODI, RAMÓN	1911	X	
SEPÚLVEDA, CONDE DE	1911	X	
SEPÚLVEDA, CONDESA DE	1911	X	X
SERANTES, RICARDO	1911	X	X
SERRANO Y AGUADO, GREGORIO	1911	X	X
SERRANO, EMILIO	1911	X	X
SERRANO, MARÍA G. DE	1912		X
SERRANO, MIGUEL	1911	X	X
SICAR Y TAVIRA, MIGUEL	1911	X	
SIERRA LUGO VIÑA, MANUEL	1911	X	
SIERRA Y AGUADO, FERNANDA DE LA	1912		X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
SIERRA Y DURÁN, FERNANDO DE LA	1912		X
SIERRA Y PASTRANA, ALFREDO	1912		X
SIERRA Y PASTRANA, ELISA	1912		X
SILIÓ, VICENTE	1911	X	
SILVA PÉREZ Y PÉREZ, JULIO	1911	X	X
SILVELA LORING, TOMÁS	1911	X	X
SILVELA, EUGENIO	1911	X	
SILVELA, JORGE	1911	X	X
SOBEJANO LÓPEZ, CARLOS	1911	X	X
SOBEJANO RODRÍGUEZ, ÁNGEL	1912		X
SOBEJANO ZAMORANO, JOSÉ	1911	X	
SOBEJANO ZAMORANO, MARIANO	1911	X	

SOLANO, MARÍA TERESA	1911	X	
SOLANO, TERESA RAFECA, VIUDA DE	1911	X	
SOLER AIZCARLE, JUAN	1911	X	X
SOLER PÉREZ, FRANCISCO	1911	X	X
SOLER, JOSEFA MONSALVE DE	1911	X	X
SOLTURA, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
SOMERUELOS, MARQUÉS DE	1911	X	
SOMERUELOS, MARQUESA DE	1911	X	
SONIER, ADELA ALCÁNTARA DE	1911	X	X
SONIER, ANTONIO	1911	X	X
SOTO, MARGARITA SHACO DE	1911	X	X
SOTOMAYOR, DUQUESA, VIUDA DE	1911	X	
SOUTILLO OTERO, REVERIANO	1911	X	X
SPENCER, BLANCA	1911	X	
SPOTTORNO, JUAN	1912		X
STOZEMBERG, BARÓN DE	1911	X	
STOZEMBERG, BARONESA DE	1911	X	
STURNI, KURT	1911	X	X
SUÁREZ BARAJAS, JOSÉ	1911	X	X
SUÁREZ CROSSA, BERNARDO	1911	X	X
SUÁREZ GUANES, EDUARDO	1911	X	X
SUÁREZ GUANES, LUIS	1911	X	X
SUÁREZ GUANES, MIGUEL	1911	X	X
SUÁREZ, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
SUGRAÑES, AMELIA	1911	X	X
SUGRAÑES, SRA. DE	1911	X	X
TABERNÉ, LUISA	1912		X
TABUYO, IGNACIO	1911	X	X
TANTABULL, DOMINGO	1911	X	X
TAPIA MARTÍNEZ, JOSÉ	1911	X	
TASSIER, CARLOS	1912		X
TAUSENT, LUIS	1911	X	X
TAUSENT, SRA. BERTI	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
TELLO, FRANCISCO	1911	X	X
TERÁN DE COGHEN, PILAR GUTIÉRREZ DE	1911	X	X
TERRERO Y SALCEDO, MARTA	1911	X	X
THUILLIER, ENRIQUE	1911	X	X
TINAJERO, VICENTE	1911	X	X
TOLEDO, VICENTE	1911	X	
TOPETE, JUAN	1912		X
TOPETE, JUAN ANDRÉS	1912		X
TOPETE, MARÍA DEL CARMEN	1911	X	X
TORÁN DE LA RAD, JOSÉ	1911	X	X
TORNOS, MARÍA DE LOS ÁNGELES	1911	X	X
TORÓN, LUIS	1912		X

TORQUEMADA ECHEVARRÍA, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
TORRALBA, FRANCISCO	1911	X	
TORRE, JUAN DE LA	1911	X	X
TORRE, PURIFICACIÓN DE LA	1912		X
TORREJÓN, CONDE DE	1911	X	
TORREJÓN, CONDESA DE	1911	X	
TORRELAGUNA, MARQUESA DE	1911	X	X
TORRES CALDERÓN, FERNANDO DE	1911	X	X
TORRES, GONZALO	1912		X
TORRES, LUISA	1912		X
TORRESANO, JULIÁN	1911	X	X
TORRESANO, MIGUEL	1911	X	X
TORRUELLA, FRANCISCO	1911	X	
TOVAR, JOSÉ	1911	X	X
TRAUMAMM, IDA	1912		X
TRAUMAMM, RICARDO	1912		X
TRAVESEDO, CONCEPCIÓN DE	1911	X	
TRELLES, ELISA ARMBILET DE	1911 [1912]	X	X
TRELLES, LUIS	1911 [1912]	X	X
TRIGO, EDUARDO	1912		X
TRIGO, FELIPE	1911	X	
TUÑÓN, FRANCISCA GARCÍA DE	1912	X	X
TURNES BAUTISTA, FRANCISCO	1911	X	X
TURÓN Y BOSCA, ANTONIO	1912		X
TURÓN, MERCEDES CASTELL DE	1912		X
TUTÓN Y MENA, FRANCISCO JOSÉ	1911	X	X
TUTÓN Y MENA, TEODORO	1911	X	X
UBAU [UBAO], EDUARDO DE	1911	X	X
UBAU [UBAO], ENRIQUE DE	1911	X	X
UBAU [UBAO], MANUEL DE	1911	X	X
UCELAY SANZ, ENRIQUE	1911	X	X
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
UCELAY, PURA MÁORTUA DE	1911	X	X
UHAGÓN, LORENZO DE	1912	X	X
UHAGÓN, PEDRO J. DE	1911	X	X
UHAGÓN, RECAREDO DE	1911	X	
ULECIA Y DE LA PLAZA, RAFAEL	1911	X	
ULLASTRES, ÁNGEL	1911	X	X
ULLMAM, GERTRUD	1911	X	X
ULLMAM, GUILLERMO	1911	X	X
ULLMAM, THYRA	1911	X	X
UNZAGA, CARLOS MARIANO	1911	X	
UÑA Y GONZÁLEZ OLIVERAS, JOSÉ	1912		X
UÑA Y SARTHOU, ISABEL	1911	X	X
URBINA Y MELGAREJO, JULIA	1912	X	X

URCULLU, ASUNCIÓN DE	1911	X	
URCULLU, MARÍA JESÚS DE	1911	X	
URQUIDI, FEDERICO	1911	X	X
USSIO, RAMÓN	1911	X	X
UTRILLA CALVO, FRANCISCO	1911	X	
UTRILLA CARRASCO, CÉSAR	1911	X	X
UTRILLA CARRASCO, LUIS	1911	X	X
VALCÁRCEL PULIS, FERNANDO	1911	X	X
VALCÁRCEL Y MERA, VICENTE	1911	X	X
VALCÁRCEL, MARÍA G. DE PULIS DE	1911	X	X
VALCS, JOSÉ MARÍA	1911	X	X
VALDES AGUAVERA, RAMÓN	1911	X	X
VALENZUELA URZÁIZ, JOAQUÍN	1911	X	
VALLE, CASIMIRO DEL	1911	X	
VALLEJO GAMELLA, RAFAEL	1911	X	X
VALLEJO, JOSÉ	1911	X	X
VARELA CASTRO, ADOLFO	1911 [1912]	X	X
VARELA, JOSEFA F. DE	1912		X
VARELA, RICARDO	1912		X
VARELA, TEODORO	1911	X	X
VASCONI, LUIS	1911 [1912]	X	X
VAXERAS, SOLEDAD	1911	X	
VÁZQUEZ ABREU, RICARDO	1911 [1912]		X
VÁZQUEZ BARROS, MANUELA	1911	X	
VÁZQUEZ, ANA MARÍA ABREU DE	1911 [1912]	X	X
VÁZQUEZ, CONSTANTINO	1911	X	X
VEGA INCLÁN, PILAR LORA DE	1911	X	
VEGA, MANUEL DE LA	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
VEGA, RAMÓN DE LA	1911 [1912]	X	X
VELA, EDUARDO	1911 [1912]	X	X
VÉLEZ, DÁMASO	1911	X	
VERDEJO, LUIS	1912		X
VIANI, MARIO	1911	X	X
VIAÑA COLOMO, MANUEL	1911	X	X
VÍAS OCHETECO, JUAN	1912		X
VÍAS, AMALIA TORRIJOS DE	1912		X
VIDAL TUASÓN, LUIS	1911	X	X
VIGUEIRA [VIQUEIRA], EDUARDO	1911	X	X
VIGUEIRA [VIQUEIRA], NORBERTO	1911	X	X
VIGUERAS, FRANCISCO	1911	X	X

VILAGRÁN GÓMEZ, JUAN	1911	X	X
VILANA, CONDE DE	1911	X	X
VILANA, CONDESA DE	1911	X	X
VILAR Y VILAR, LUIS	1911	X	
VILDÓSOLA DE LA HOZ, FRANCO	1911	X	X
VILDÓSOLA DE LA HOZ, PEDRO	1911	X	X
VILDÓSOLA, MARÍA LABOURDETTE DE	1911	X	X
VILLA, LUIS	1911	X	
VILLAGRASA, MANUEL	1911	X	X
VILLALBA, LUIS	1911	X	
VILLALOBOS, JOSÉ DE	1911	X	X
VILLAR, JULIO DEL	1911	X	
VILLARROLLA, VICENTE	1911	X	
VILLAVIEJA, MARQUESA DE	1912		X
VILLEGAS, JOSÉ	1911	X	X
VINARDELL, JESUSA ALESANCO DE	1911	X	X
VINARDELL, LUIS	1911	X	X
VIVES MIRABEUT, FRANCISCO	1911	X	X
VIZCARRONDO, JOSÉ	1912	X	X
VON-GODIN, BARONESA	1911	X	
WALSH, HELENE	1911	X	X
WALTER, JORGE	1911	X	X
WEIBEL, EDUARDO	1911	X	X
WEISBERGER, JOSÉ	1911	X	X
WILDE, SRA. DE	1911	X	
WISSMANN, CARLOS	1912		X
X. DE SANDOVAL, CONCEPCIÓN	1912		X
YÁÑEZ, AGUSTÍN	1911	X	X
YARNOZ LARROSA, JOSÉ	1911	X	
APELLIDOS, NOMBRE	Año de ingreso	L-1	L-2
YOUNGER, CHARLES H.	1911	X	X
YOUNGER, ELENA	1911	X	X
YOUNGER, FRANCISCO S.	1911	X	X
YOUNGER, MARY	1911	X	X
YOUNGER, NELLIE	1911	X	X
YUMURI, CONDE DE	1911	X	X
YUMURI, CONDESA DE	1911	X	X
YUMURI, CONDESA VIUDA DE	1911	X	X
YUSTE, MIGUEL	1911	X	
ZAFRA, JUAN MANUEL	1911	X	X
ZAFRA, MARÍA DE	1911	X	X
ZAVALA, ALFREDO DE	1911	X	X
ZAVALA, ISABEL LAFORA DE	1912	X	

ZAZO, JOSÉ ESTEBAN	1911	X	X
ZEHNDER, ERNESTO	1911	X	X
ZEHNDER, SRA. LAURA	1911	X	X
ZEHNDER, SRTA. LAURA DE	1911	X	X
ZOMEÑO, JOSÉ	1911	X	
ZUBIRÍA URIZAR, MARÍA	1911	X	X
ZUBIRÍA, FLORA URIZAR, VIUDA DE	1911	X	X
ZUGASTI, MARQUÉS DE	1911	X	X
ZULOAGA, DOLORES AVIAL DE	1912	X	X
ZÚÑIGA SÁNCHEZ CERNUDO, TORIBIO	1911 [1912]	X	
ZÚÑIGA, EMILIA ANCARO DE	1911 [1912]	X	
ZURANO MUÑOZ, EMILIO	1912 [1911]	X	X
ZURRÓN, SRA. DE	1912 [1911]	X	X
ZURRÓN, VICENTE	1912 [1911]	X	X
SOCIOS DE HONOR:			
EGUSQUIZA, ROGELIO DE			X
MANCINELLI, LUIGI			X
WAGNER, SIEGFRIED			X

LISTA DE SEÑORES SOCIOS

31 DE MARZO DE 1912

ESTADO NÚM. 5.

ALTAS Y BAJAS DE SEÑORES SOCIOS

1.º año. Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.

MESES	NÚMERO de Socios en 1.º de mes	ALTAS		BAJAS de Socios	DIFERENCIAS		NÚMERO de Socios en fin de mes.
		Por ingreso.	Por reintegro.		En más.	En menos.	
Abril.....	1.540	»	»	39	»	39	1.501
Mayo.....	1.501	»	»	42	»	42	1.459
Junio.....	1.459	»	»	83	»	83	1.376
Julio.....	1.376	8	»	»	8	»	1.384
Agosto.....	1.384	12	»	»	12	»	1.396
Septiembre..	1.396	1	»	38	»	37	1.359
Octubre....	1.359	22	1	34	»	11	1.348
Noviembre..	1.348	61	5	30	36	»	1.384
Diciembre...	1.384	48	4	39	13	»	1.397
Enero.....	1.397	8	1	32	»	23	1.374
Febrero.....	1.374	20	12	33	»	1	1.373
Marzo.....	1.373	15	1	40	»	24	1.349
Abril.....	1.349	9	4	32	»	19	1.330
Mayo.....	1.330	1	3	37	»	33	1.279(1)

(1) Hasta el 20 de Mayo de 1912.

V.º B.º

El Presidente,
EL DUQUE DE ALBA.

El Secretario,
MANUEL DE CENDEA.



ESTADO NÚM. 4.

DETALLE DE LOS GASTOS DE LOS CONCIERTOS Y VELADAS

1.º año.

NÚMERO Y FECHAS		ARTISTAS		CONCEPTOS	
1.º-4 de Mayo de 1911.....	Orquesta Sinfónica, Srta. García			Donativos y obsequios.....	823
2.º-4 de Diciembre de 1911.....	Capilla Isidoriana. Orquesta Sinfónica. Mr. Rabi. Mme. Rabi. Mr. Chailly. Mr. Rosatto. Sr. Verdagner.			Donativos.....	1.083
3.º y 4.º-23 y 26 Febrero 1912.				Programas, luz, invitaciones y demás gastos. Alquiler del Teatro de la Comedia, invita- dones y otros. Donativo.	1.602
5.º-1.º de Marzo de 1912.....	Orquesta Sinfónica.			Invitaciones, regalo al Sr. Mancinelli, Tea- tro, flores, etc. Alquiler del Teatro Real.	1.663
6.º, 7.º, 8.º, 9.º y 10.-8. 10, 20, 21 y 23 Abril de 1912.	Orquesta Sinfónica, Orfeón Catalán, Lambert, Kacserowska, Doerken, Friedrich, Plamondon y Josselin.			Contribución, timbre e impuesto del Ayun- tamiento. Orquesta Sinfónica. Deños, de propiedad y material de orquesta.	9.119
				Solistas. Imprenta y fijadora de carteles. Escenarió, carpinteros y maquinistas. Personal de Contaduría y Despacho y gastos diversos.	12.695
				60 por 100 para la Orquesta Sinfónica.....	21.061
				60 por 100 del beneficio para el Teatro Real	8.488
					917
					90
					1.004
					508
					79.964

12.582,50
3.225,80
2.960,40
6.014,70

El Tesorero,
P. RAFAEL RAMOS.

V.º B.º
El Presidente,
EL DUQUE DE ALBA.



ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID

MEMORIA

DE

PROYECTOS REALIZADOS Y EN ESTUDIO

POR LA

JUNTA DIRECTIVA

DESDE 1.º DE ABRIL DE 1911 Á 31 DE MAYO DE 1912



MADRID
IMPRENTA DUCAZCAL
PLAZA DE ISABEL II, NÚM. 6
1912

R. 200840

A LOS SRES. SOCIOS:

En el acto de las Juntas generales difícilmente pueden los Sres. Socios entrar en conocimiento de todo aquello que directamente les interese, bien por falta material de tiempo, bien porque á ellas sólo concurre un número limitado de Asociados. La Directiva, en su vehemente deseo de que su gestión sea de todos conocida y por todos juzgada, acordó redactar la presente Memoria, que comprende una relación de los hechos y proyectos realizados y de los que ha sido imposible llevar á la práctica por dificultades que á continuación se detallarán. El objeto primordial de la Directiva es dar una idea exacta de su labor social durante este primer año, el más difícil acaso, y que, gracias al apoyo de todos, nos trajo á la prosperidad presente, con la que nunca soñamos al ser llamados á dirigir la vida de nuestra Asociación.

Al frente de sus listas, como primer Socio honorario, proponemos que figure el nombre glorioso del Maestro, ostentado por quien hoy le representa en la vida: Siegfried Wagner.

Fué el primer afán de la Directiva organizar á la mayor brevedad un espectáculo que nos permitiese reunirnos, siendo como un recuento de los más decididos y entusiastas colaboradores de nuestra idea.

Al afecto, quisimos que inaugurase nuestras sesiones la más alta y clara mentalidad española, el gran Menéndez

CONF

dez y Pelayo, cuyos juicios y profundas observaciones acerca de la obra wagneriana estarán, de seguro, en la memoria de todos. Al dirigirnos á él nos ofreció desde luego su concurso; pero al exponerle nuestro deseo de que diese á principios de Mayo la Conferencia, se excusó por su estado de salud y la falta de tiempo para preparar este trabajo, prometiéndonoslo para más tarde. Desgraciadamente, hoy sólo podemos llorar con toda España la muerte del más grande de sus polígrafos.

Después, para hacer en la Velada inaugural la historia del wagnerismo en España, decidimos acudir á uno de sus más entusiastas propagandistas, Félix Borrell, quien desde luego prestó su desinteresado concurso para esta primera fiesta, no sin hacernos ver que la premura de tiempo le obligaría á ser breve y conciso. También era grato á todos el comenzar las sesiones de arte wagneriano con una biografía del Maestro, y se pensó en nuestro Vicepresidente, Valentín de Arín, quien por su gran cultura artística y abolengo wagneriano era el más indicado. De la labor de dichos señores responde mejor que nosotros el aplauso con que fueron premiadas sus Conferencias.

La colaboración de la Orquesta Sinfónica y de su director el maestro Arbós, tan concienzuda como desinteresada, y la labor no menos generosa de la Srta. García Rubio y del maestro Guervós, contribuyeron al mayor éxito de esta nuestra primera reunión, que tuvo lugar el 4 de Mayo de 1911.

También merecen nuestro agradecimiento los eminentes artistas María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza al poner el Teatro de la Princesa á nuestra disposición, libre de todo gasto.

Antes de la forzosa paralización impuesta por el verano, nos dirigimos al maestro Richter para que su glorioso nombre fuese garantía de éxito en los comienzos

de nuestra campaña artística. El resultado de esta negociación y el texto íntegro de las cartas que mediaron, fueron conocidos de todos por la *Circular* de 15 de Octubre de 1911. Posteriormente, al leer en una Revista que el maestro volvía á la actividad de la vida artística, insistimos nuevamente en nuestras gestiones y adquirimos la lamentable certidumbre de que tal noticia era totalmente inexacta.

Asimismo, aprovechando la estancia en Munich de nuestro Bibliotecario Sr. Manrique de Lara, entablamos negociaciones directas con Félix Mottl, quien acogió con vivo interés el proyecto de dirigir en Madrid algunos Festivales de nuestra Asociación. Su repentina muerte, acaecida pocas semanas más tarde, malogró con nuestro deseo al más grande de los propagandistas activos del arte wagneriano.

Descartados los nombres de estos dos eminentes maestros, organizamos, para los comienzos del mes de Noviembre, el primer Festival Wagneriano de la serie en proyecto, dirigido por el maestro Rabl. Fijada la fecha para el día 4, hubo de sufrir un primer aplazamiento á causa de las obras que se efectuaban en el Teatro Real, obedeciendo el segundo á dificultades ocasionadas por la marcha artística de dicho Teatro. Todas estas dificultades obedecieron al hecho de pertenecer casi la totalidad de los profesores de la Orquesta Sinfónica á la del Real, cuyos continuos ensayos no permitieron otros ajenos á su campaña. Al fin se celebró el Festival el día 4 de Diciembre, y por su cooperación tenemos que dar las gracias á la Sra. Barea y al Sr. Rousselière, únicos artistas que prestaron su concurso generosamente. El resto de los que en él tomaron parte nos impuso exigencias de última hora que hicieron elevar considerablemente el presupuesto inicial. En cuanto á las entidades Orquesta Sinfónica y Capilla Isidoriana, ya se había tratado pre-

viamente del aspecto económico, con la conformidad de todos.

Tal vez la mayor de las dificultades que se ofrecieron fué la relativa á las campanas necesarias para la *Consagración del Graal*.

Dirigimos nuestra gestión al Teatro de Bayreuth para obtener otras iguales á las allí usadas. La respuesta fué contraria á nuestro deseo, pues las únicas existentes habían sido hechas ex profeso y después de muchos tanteos en vida del Maestro. Desde Barcelona y San Sebastián, donde también se ha ejecutado la *Consagración*, se nos contestó que aquellas de que disponían, aun estando bien afinadas, tenían, sin embargo, el mismo defecto que las usadas otras veces en Madrid: es decir, el de que sus sonidos correspondían á una región demasiado aguda de la escala general. En vista de tales obstáculos, y solamente en la imposibilidad de usar las campanas que en Madrid existían, se atendió á indicaciones partidas de la Orquesta y del director mismo, de sustituirlas por una combinación de piano y arpas.

Desde el primer momento que acudimos á la Empresa del Real solicitando la cesión del Teatro para el Festival, los Sres. Calleja y Boceta, al hacer generosa renuncia de sus derechos, nos manifestaron que las Sociedades de Palcos abonadas á su Teatro tenían opción á todo espectáculo que en él se celebrase. Para solventar esta dificultad, y ante la perspectiva de que los señores que forman dichas Sociedades asistieran por derecho propio al Concierto y á los sucesivos que se efectuaren, se recurrió conforme al art. 10 de nuestros Estatutos, á considerarlas como Socios protectores en su entidad *Palco*, abonando cada una de ellas la cantidad anual que determina dicho artículo.

Teniendo en cuenta que esta Asociación organiza espectáculos públicos, la Directiva, en sesión celebrada el

día 16 de Abril de 1911, acordó enviar una entrada al crítico musical de cada diario, por entender que la publicidad consiguiente podría convenir á la mayor prosperidad de la Asociación.

En esta fecha recibimos la visita del gran pintor Rogelio de Egusquiza, amigo que fué de Wagner, decidido apóstol de sus doctrinas y un entusiasta propagandista de su obra por medio de sus admirables cuadros y aguafuertes. A nuestra cariñosa acogida correspondió con autorizados consejos, que escuchamos con respeto. Además recibimos de él el valioso regalo de siete ejemplares de la reducción para canto y piano de *Tristan, Parsifal, Los Maestros Cantores* y la Trilogia, y asimismo cien aguafuertes de su admirable retrato de Wagner, cuyo producto de venta á precio excepcional entre los Socios había de quedar á favor de los fondos de la Asociación.

Tal iniciativa, su cualidad de amigo personal y entusiasta de Wagner, su continua colaboración en las Revistas dedicadas á propagar el arte que en Bayreuth se cultiva, y á más de todo esto su noble significación artística, nos induce á proponer á la Asociación Wagneriana su nombramiento como Socio de Honor.

Siendo el fundamento de la obra wagneriana las representaciones de sus dramas, y no contando la Asociación con elementos bastantes para emprender por cuenta propia tan magna labor, solicitamos la colaboración de la actual Empresa del Teatro Real, con objeto de conseguir que durante la temporada se representase el mayor número de obras del Maestro, obteniendo los señores Socios, por el hecho de serlo, una rebaja en el precio de todas las localidades, descuento proporcional á la importancia de las mismas. La Empresa, que nos dispensó la más afectuosa acogida, organizó un abono á ocho miércoles wagnerianos con las ventajas económicas ya cono-

cidas, si bien haciéndonos constar que por haberse tratado este asunto cuando tenía formado ya el *calendario* de obras y artistas de la temporada, habían de sujetarse los repartos artísticos de dichos miércoles á aquellos previamente formados por ella.

De este modo hemos conseguido hacer oír por primera vez en Madrid la Trilogía, representada por su orden natural.

Como en la citada entrevista nos anunció la Empresa que preparaba la representación de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, se acordó, cumpliendo uno de los fines de esta Sociedad, publicar una traducción esmerada de dicha obra, abriendo un concurso, cuyo Jurado lo formaron los Sres. Benavente, Fesser, Dangers, Borrell y Arín, presentándose sólo, durante el plazo anunciado, tres obras, entre las que dicho Jurado no estimó haber ninguna digna del premio, si bien hizo mención especial de la que llevaba por lema *Arte unica Dea*. Expresamos aquí á los señores que formaron el Jurado la gratitud de la Asociación.

Como el resultado de este concurso no correspondió á nuestro deseo de contribuir de la mejor manera á la difusión y vulgarización de la obra wagneriana, pensamos en celebrar algunas Conferencias previas acerca de *Los Maestros Cantores*.

Por su entusiasmo y cariño á la Asociación, Félix Borrell se ofreció de nuevo generosamente á satisfacer nuestro deseo, poniendo nosotros á su disposición los elementos orquestales y vocales necesarios para ilustrar las Conferencias. Cuantas facilidades nos dió para ello la Orquesta Sinfónica, vinieron á estrellarse, al igual de lo sucedido en la Velada del 4 de Diciembre, con las incompatibilidades de su propósito y de su trabajo en el Real. Lo mismo ocurrió respecto á los cantantes, por lo cual tuvimos que recurrir á que las Conferencias se diesen en la

forma en que fueron celebradas los días 23 y 26 de Febrero. Nos complacemos en volver á dar las gracias á dicho Sr. Borrell, así como á los Sres. Casenave, Sapela, Almodóvar, Cubiles y Candela, que generosamente contribuyeron al mayor éxito de estas Veladas.

Otra de las personalidades á que acudimos para que por medio de Conferencias contribuyesen á nuestro deseo de glorificación del arte wagneriano, fué el ilustre Benavente, que por el trabajo que sobre él pesaba no pudo dar la Conferencia en proyecto para el 8 de Enero de 1912 sobre el arte dramático de Wagner y que iba á ser ilustrada musicalmente por las Sras. Gagliardi y Guerrini y los Sres. Challis y Cubiles, que se prestaban desinteresadamente á ello. Conste nuestra gratitud á todos, especialmente al ilustre Benavente, que mantiene su oferta para el próximo invierno.

Idéntico ruego se hizo días después al sabio catedrático Rafael Altamira, cuyas notables Conferencias sobre las obras líricas de Wagner, leídas hace años en Gijón y Oviedo, constituyen un motivo de admiración para nosotros. Prometió conferenciar en la primera decena del presente mes de Junio sobre *Parsifal*, literaria y musicalmente considerado, y cuando se acababa de organizar esta Velada, con el concurso de la Orquesta Sinfónica, recibimos una carta, en la que nos manifestaba dicho señor su gran contrariedad al no poder realizar su promesa á causa de un repentino viaje oficial á Inglaterra que tuvo que emprender en los últimos días del pasado Mayo.

El Sr. Altamira aplaza su valioso concurso para uno de los próximos Festivales.

Recibió también la Directiva proposiciones del señor Lassalle para celebrar tres Conciertos. No se aceptó tal ofrecimiento por el coste excesivo de su presupuesto.

En 26 de Febrero se recibió una comunicación de la

2.ª A. había
señalado en
cuanto
a ello

sin más
coment

Asociación Wagneriana de Barcelona, exponiendo el proyecto de conmemorar el Centenario del Maestro con una representación del *Parzifal* en el Monasterio de Piedra, para que la primera audición en España de su último drama se hiciese en unas condiciones tales que constituyesen el mayor y más digno homenaje que las dos Asociaciones hermanas podían tributar á la memoria del gran poeta-músico.

Tan bello proyecto fué entusiásticamente acogido por nosotros, y para favorecer la iniciativa de la Wagneriana de Barcelona, en compañía del eminente tenor Sr. Viñas, que la representaba, la Junta Directiva de la de Madrid solicitó y obtuvo de S. M. el Rey una audiencia, de que más adelante haremos nueva mención, y en la cual el Monarca nos ofreció su apoyo para llevar tal idea á cabo.

La Directiva recibió por parte del Sr. Raio una proposición para dar dos ciclos del *Anillo* por la compañía del Teatro de Mannheim. No pudo aceptarse la proposición, por no estar en ella comprendida la Orquesta y no poder nosotros disponer de otra en las fechas fijadas por dicho señor.

A fines de Febrero tuvimos noticia del paso por Madrid de Luis Mancinelli, y aprovechamos esta feliz casualidad con el doble objeto de rendir al viejo maestro el merecido homenaje que todos los wagneristas le debíamos y proporcionar á nuestros Socios una exquisita jornada de arte.

Al dirigirnos al maestro obtuvimos la más cordial acogida. Se ofreció, desde luego, á presentarse al frente de la que fué su orquesta y ante su antiguo público, que le debe cuanto es, en lo que atañe á su cultura musical en la iniciación de la obra wagneriana. La Orquesta Sinfónica, por su parte, se puso incondicionalmente á nuestras órdenes, abundando en idénticos deseos; pero al

tratar de poner en práctica el proyecto, volvieron á surgir las dificultades de siempre. En aquellos momentos se ensayaba en el Real *Los Maestros Cantores*, ocupando esta tarea todo el tiempo á la orquesta. Otras mil dificultades pequeñas, pero molestas, entorpecieron nuestra labor, que sólo pudimos terminar gracias al entusiasmo del maestro Mancinelli, que dilató su estancia entre nosotros, hasta que pudimos encontrar un día hábil para nuestro proyecto. Era aquel el 28 de Febrero, único en que podíamos disponer del Gran Teatro á la vez que de la orquesta. Repartidas ya las entradas para este Concierto, un nuevo aplazamiento impidió que al fin se realizase. Se solventó el conflicto gracias á una nueva deferencia del maestro, demorando su partida, y á la actitud de los Sres. Calleja y Boceta, cediéndonos el Teatro Real el día 1.º de Marzo.

Este arreglo nos causó una nueva contrariedad al tener que prescindir del concurso del maestro Saco del Valle, que por deseo expreso de Mancinelli había de dirigir una parte del Concierto, recibiendo así de manos de su antiguo maestro su consagración como director de orquesta.

Del resultado artístico de esta Velada sólo podemos decir que nos sentimos orgullosos por haber contribuido á su realización.

Después de hacer constar la generosa actitud de la Orquesta Sinfónica, á la que correspondimos más tarde en la medida de nuestras fuerzas, proponemos el nombramiento de Socio de Honor para Luis Mancinelli, con el convencimiento de que esta designación y la modesta placa de plata que se le dedicó resultan pobrísimos recuerdo en justa correspondencia á su desinteresada y exquisita labor.

La Junta Directiva tuvo el honor de exponer á S. M. el Rey el deseo, suscrito por gran número de Socios, de que al ilustre Mancinelli le fuese concedida la Cruz de Al-

fonso XII. Tal ruego fué tan benévola y favorablemente acogido por el Augusto Monarca, que su concesión sólo depende, en los presentes momentos, de una consulta hecha al insigne director sobre el grado correspondiente á su jerarquía en otras Órdenes.

En el mes de Mayo adquirimos parte de una biblioteca wagneriana que existía en París. Entre otros ejemplares estimables, figuran en ella uno de la primera edición del *Tannhäuser* y *Lohengrin*, de Listz, obra muy rara, con una carta autógrafa, y otro muy bien conservado de la obra de Wagenseil, en la que figuran interesantes datos acerca de las Corporaciones de Maestros Cantores. Toda esta biblioteca se halla á disposición de los Socios en el local de la Asociación.

La Directiva, en el transcurso de sus gestiones, recibió la visita en Febrero del pasado año del segundo director del Orfeón Catalán, que á la sazón se hallaba en Madrid, el cual nos ofreció el concurso de dicha entidad coral, que vendría á esta corte con un fin artístico y sin otra aspiración económica que la de ver cubiertos sus gastos de estancia y de viaje.

Como este ofrecimiento, á pesar de estar formulado de tal suerte, representaba un considerable desembolso para la Asociación, y á él había que unir los honorarios de la orquesta, artistas, derechos, teatro, etc., elementos imprescindibles para organizar Festivales como los propuestos, se estimó un imposible la realización de los Conciertos en la citada forma, y se acudió á la Junta de gobierno de la Orquesta Sinfónica con objeto de proponer á dicha entidad la celebración de los Festivales en colaboración como coempresaria de la Wagneriana, esto es, perdiendo aquélla de su nómina la totalidad de su haber en el caso de saldar con déficit el resultado final, proposición que obtuvo feliz acogida de la Orquesta y de su ilustre maestro Arbós, modificándose de este modo en

gran parte el natural temor que abrigábamos ante empresa de tanta magnitud financiera.

Organizados, al fin, los Festivales con todo género de reservas en su parte económica y combinados los programas, á excepción de las obras sólo corales, que eran del repertorio y elección del Orfeón, se verificaron aquéllos los días 20, 21 y 23 de Abril con el concurso de dicha masa coral, y antes de estas fechas, los días 8 y 10 del mismo mes, dos Conciertos, en los que tomaron parte los artistas Sras. Kacerowska y Lambert-Villaume y los señores Plamondon y Frölich, que habían sido contratados para actuar más tarde como solistas en la *IX Sinfonía*, de Beethoven; en la *Misa en re*, de Bach, y en la Consagración del Graal, de *Parsifal*.

Tan pronto llegó á Madrid el Orfeón, se pensó en organizar un Concierto gratuito para los Sres. Socios en la noche del 22 de Abril, y así se combinó con los directores de dicha entidad y la Sinfónica; pero nuestro Excelentísimo Ayuntamiento organizó para dicho día un Concierto gratuito en Novedades, con objeto de festejar á los huéspedes de la Ciudad Condal, haciéndoles interpretar gran parte de su repertorio, lo que tenía que producir un cansancio á los cantores digno de tener en cuenta para suspender el proyectado Concierto, bien á pesar nuestro y también del ilustre maestro Millet, alma y sostén artístico del Orfeón.

El éxito, especialmente de los tres últimos Festivales, fué grande, y lo demuestra el haberse cubierto todos los gastos que tal empresa originó, teniendo nosotros la satisfacción de haber conseguido dar á conocer la admirable labor del Orfeón Catalán, que muchos años antes había intentado venir á hacerse escuchar en Madrid, sin haber conseguido su propósito por constantes dificultades de orden financiero, que por esta vez ha sabido vencer la Asociación Wagneriana.

3
+
2
—
5

?
\$
No

2080

Aleccionados por la experiencia, al incluir de nuevo en nuestros programas la *Consagración del Graal*, preguntamos al Orfeón Catalán si disponía de campanas, para, en caso negativo, intentar nosotros su construcción. Se nos contestó que poseía unas procedentes de la casa Ricordi, que fueron las empleadas en esta audición. Las tales campanas de la casa Ricordi tampoco lograron entusiasmar al público.

Entre las muchas dificultades que ante nuestro paso se han alzado continuamente, ninguna más importante y que uos haya ocasionado mayores trastornos que la relativa a local para efectuar nuestros Conciertos y Conferencias. Hay pocos teatros en Madrid que reúnan condiciones para esta clase de espectáculos. Todos están constantemente ocupados, y su cesión ó alquiler representa casi un imposible, por no poder ajustarse nuestros Conciertos á las fechas que las Empresas proponen para celebrarlos.

Para solventar esta dificultad era preciso acometer un noble empeño, al que en Madrid nadie se ha lanzado hasta ahora por ese temor que ante todo riesgo artístico siente el dinero. La Asociación, después de haber estudiado el asunto, ha creído ser obra de gran necesidad, dado el desarrollo que ha tomado la vida musical en Madrid, la construcción de una Sala de Conciertos. En su consecuencia, la Directiva solicitó de S. M. una audiencia, que tuvo lugar el 19 de Abril de 1912, para dar cuenta al Monarca del proyecto y solicitar su apoyo. El Rey acogió la idea con gran interés, prometiéndonos su ayuda decidida y entusiasta.

Como inmediata consecuencia, y para dar á conocer la idea á las demás Sociedades musicales de Madrid, á quienes enviamos desde aquí nuestro cariñoso saludo en este primer balance artístico, Sociedad Filarmónica, Orquesta Sinfónica y Capilla Isidoriana, convocó nuestro

Presidente á una reunión á los respectivos de las citadas entidades. En dicha entrevista cada uno de los mencionados señores expuso su criterio y pensamiento anterior en este asunto, quedando en estudio el proyecto, con el firme propósito, por parte de todos, de llevarlo á la práctica con la mayor rapidez posible.

Con arreglo á los artículos 1.º, párrafo E, y 35 de nuestros Estatutos, hemos hecho las gestiones necesarias para que asistan dos Sres. Socios, en el presente verano, á una serie de las representaciones de Bayreuth. Como estas negociaciones no han dado feliz resultado, por no haber localidades disponibles desde muchos meses atrás, ha sido necesario tomar el acuerdo de que dichos señores asistan á las representaciones de Munich, en iguales condiciones que á Bayreuth, para no dejar incumplido dicho artículo y por entender nosotros que las representaciones del Teatro del Príncipe Regente se hallan á igual nivel artístico que las del Teatro Modelo.

Estos detalles constan con más amplitud en la *Circular* que se reparte con esta Memoria.

Finalmente, cumpliendo nuestros Estatutos, tenemos ya estudiado el proyecto de fundación de una Revista Wagneriana, asunto de gran importancia, pues nos ha de servir de base para la publicación de las obras completas y fielmente traducidas del Maestro, completando el texto de dicha Revista artículos y cartas de críticos y literatos extranjeros y españoles.

Hecha la presente relación de nuestras gestiones pasadas, sólo nos resta exponer los proyectos que han de servir de base á nuestra futura campaña. A más de la publicación de la Revista mensual á que nos referimos más arriba, y de las Conferencias ofrecidas por los señores Benavente, Altamira y Manrique de Lara sobre *El*

Teatro de Wagner, Parsifal y El buque Fantasma, tenemos ya respuesta afirmativa de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Nikisch, para dar algunos Conciertos en la próxima primavera, y muy avanzado el estudio de varios Festivales en el mes de Noviembre con el Orfeón Donostiarra y la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Mancinelli, que ha aceptado el ponerse á su frente. Como idea principal en el año venidero de 1913, la conmemoración solemne del primer Centenario del nacimiento de Wagner, organizando varias fiestas con el fin de contribuir de la manera más entusiasta que nos sea posible á fecha tan gloriosa en la historia del Arte.

Cuanto llevamos expuesto dará una ligera idea de nuestra labor. Dicho queda ya que este primer año había de ser forzosamente el más difícil en la gestión directiva. Al concluirlo, sentimos la inmensa satisfacción de haber puesto toda nuestra voluntad al servicio del Arte.

Con muy modestos ingresos hemos alcanzado una situación económica desahogada, correspondiendo todo el éxito alcanzado, todavía más que á nuestra gestión, al entusiasmo y cariño con que la Sociedad en masa nos ha permitido realizar nuestras pobres iniciativas. Gracias á todos.

LA JUNTA DIRECTIVA.

Madrid, 10 de Junio de 1912.



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID
PLAZA DE LAS CORTES, 4.

SRES. ASOCIADOS:

Con arreglo á los artículos 1.º, párrafo E, y 35 de nuestros Estatutos, la Junta Directiva, en Diciembre del pasado año, se dirigió oficialmente al **Verwaltung der Bühnenfestspiele Bayreuth** (Comité de Fiestas de Bayreuth) en demanda de dos billetes para presenciar una serie completa de las representaciones del año actual en dicho teatro.

El citado Comité, en carta 18 de Enero, contestó no ser posible acceder á nuestro deseo, por estar agotados con anticipación á la indicada fecha todos los billetes disponibles, si bien haciendo constar que, si antes de fin de Mayo próximo pasado les era devuelto algún billete, quedaria reservado con preferencia para esta Asociación.

En vista de lo expuesto, la Junta se dirigió particularmente á personas influyentes en Alemania, haciéndoles la misma petición, de quienes obtuvo idéntica respuesta.

Habiendo llegado á la indicada fecha, fin de Mayo, sin obtener respuesta positiva, y con el deseo de cumplir de la mejor manera posible lo dispuesto en los artículos citados, la Junta Directiva, en sesión celebrada el día 18 de Mayo de 1912, acordó enviar, en las condiciones que marcan los Estatutos, dos señores Socios á presenciar una serie completa de las representaciones del año actual en el **Prinz Regenten Theater**, de Munich, por estar consideradas estas audiciones á IGUAL NIVEL ARTÍSTICO QUE LAS DE BAYREUTH.

Cumpliendo el art. 35, á partir de esta fecha y en el local de la Asociación, horas de diez á doce y de cuatro á ocho, podrán inscribirse los señores Socios que quieran entrar en sorteo hasta el día 19 del actual, inclusive, celebrándose aquél en el intervalo de las dos Juntas generales que se convocan con esta fecha para el día 20 del presente mes.

Madrid, 10 Junio 1912.

LA JUNTA DIRECTIVA.

R. 200 839

IMPRENTA DUCAZCAL, PLAZA DE ISABEL II, 6

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE

Excmo. Sr. Duque de Alba.

VICEPRESIDENTE

Ilmo. Sr. D. Valentín de Arín.

SECRETARIO

Sr. D. Manuel de Cendra y López.

TESORERO

Sr. D. Pablo Rafael Ramos y Ruiz.

BIBLIOTECARIO

Sr. D. Manuel Manrique de Lara.

VOCAL

Sr. D. Arturo Saco del Valle.

Sr. D. Conrado del Campo.

Sr. D. Eduardo de Laiglesia.

Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret.

Sr. D. José Borrell.

Sr. D. José María Marañón.

Sr. D. Kuno Kocherthaler.

Sr. D. Germán Asúa.

Sr. D. José Enciso.

Sr. D. Fernando Gaisse.

*Se ruega á los Sres. Socios den cuenta al
Secretario de los cambios de domicilio y de
las rectificaciones de los nombres y domici-
lios que estén equivocados.*



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

Lista cronológica de Señores Socios en 31 de Marzo de 1912

Número y fecha del ingreso.

1	15 Febrero 1911.	D. Manuel de Cendra.
2	»	D. Manuel Manrique de Lara.
3	»	D. Vicente Arregui.
4	»	D. José Borrell.
5	»	D. José M. ^a Marañón.
6	»	D. Conrado del Campo.
7	»	D. Eduardo de Laiglesia.
8	»	D. Fernando Gaisse.
9	»	D. Germán Asúa.
10	»	D. José M. ^a Guervós.
11	»	D. Arturo Saco del Valle.
12	»	D. Ricardo Martín Mayobre.
13	»	D. Francisco de la Riva.
14	»	D. Alberto Lebenfeld.
15	»	D. Gregorio de Chávarri.
16	»	D. Vicente Guerra.
17	»	D. Carlos Bosch.
18	»	D. Manuel de Ubañ.
19	»	D. Fernando Pignet.
20	»	D. Manuel G. Amezua.
21	»	D. Pedro Albadalejo.
22	»	D. P. Rafael Ramos.

23	15	Febrero 1911.	D. Tomás Campuzano.
24	»	»	D. Eugenio Conde.
26	»	»	D. José Enciso.
27	»	»	D. Kuno Kocherthaler.
28	»	»	D. Juan García Cascales.
29	»	»	D. Lesmes López.
30	16	»	D. Francisco Albear.
31	»	»	D. Luis Alemany.
32	»	»	D. Félix Borrell.
33	»	»	D. Alfonso Huidobro.
34	»	»	D. Luis Dupuy de Lome.
35	»	»	D. Gabriel Guerra.
36	»	»	D. Luis Labourdette.
37	»	»	D. Augusto Labourdette.
38	»	»	D. José M. ^a Navas.
39	»	»	D. Luis Fernández Clérigo.
40	»	»	D. Gregorio Maraón.
41	»	»	D. José Luis Maraón.
42	»	»	D. F. Javier Maraón.
43	»	»	D. Evaristo Alcalá del Olmo.
44	»	»	D. Luis Izquierdo.
45	»	»	Sr. Conde de Peña Florida.
46	»	»	D. Odón González.
47	»	»	D. Antonio Martín Martín.
48	»	»	D. Tomás F. Quintana.
49	»	»	D. Enrique de Ubau.
50	»	»	D. Eduardo de Ubau.
51	»	»	D. Luis Perpiñá.
52	»	»	D. Angel Ullastres.
53	»	»	D. José Weisberger.
54	»	»	D. Francisco Tello.
55	»	»	D. Manuel Astudillo.
56	»	»	D. Antonio Alonso Vargas.
57	»	»	D. Eugenio Calvo.
58	»	»	D. Francisco Fort.
59	»	»	D. Vicente Martínez.
60	»	»	D. Miguel Suárez Guanes.
61	»	»	D. Eduardo Losada.
62	»	»	D. Salvador S. Muñoz.

63	16	Febrero 1911.	D. Fernando Lacasa.
64	»	»	D. Antonio Basagoiti.
65	»	»	D. Juan José Cobián.
66	»	»	D. Leopoldo Bárcenas.
67	»	»	D. José Peñuelas.
68	»	»	D. Angel Peláez.
69	»	»	D. José Yarnos Larrosa.
70	»	»	D. Alejandro García Arboleya.
71	»	»	D. José M. ^a Vals.
72	»	»	D. Pedro Asúa.
74	»	»	D. Carlos Loring.
77	»	»	D. Baltasar Hernández Briz.
78	17	»	D. Francisco Burgos.
79	»	»	D. Rodrigo Espínola.
80	»	»	D. Florentino Ortí.
81	»	»	D. David de Portuondo.
82	»	»	D. Leopoldo Bárcenas.
83	»	»	D. Primitivo Carcedo.
85	»	»	D. Emilio Alonso.
87	»	»	D. Mariano Repullés.
88	»	»	D. Valentín Roca.
89	»	»	D. Ignacio Balseiro.
90	»	»	D. Luis Gamboa.
91	»	»	D. Julio Francés.
92	»	»	D. Pantaleón Rodrigo.
93	»	»	D. Gabriel Abreu.
94	»	»	D. Carlos de Caleyá.
95	»	»	D. M. G. de la Peña.
97	»	»	D. Luis Torón.
98	»	»	D. Teodoro Varela.
99	18	»	D. Luis Bahía Chacón.
100	»	»	D. Luis Lamas Ojea.
101	»	»	D. José Suárez Barajas.
102	»	»	D. Cecilio de Roda.
103	»	»	D. Angel María Castels.
105	»	»	D. Mariano Lanuza.
106	»	»	D. Enrique Lanuza.
107	»	»	D. Jesús Maraón.
109	»	»	D. José P. Salado.

110	19 Febrero 1911.	Sr. Barón del Castillo de Chirel.
111	»	Sr. Conde de Lascoiti.
112	»	D. Miguel de Asúa.
113	»	D. Ramón de la Vega.
114	»	D. Nicolás María Rivero.
116	»	D. Luis Villa.
118	»	D. José Díaz Giles.
120	»	D. Nicolás de Alós.
121	»	D. José S. de Santamaría.
122	»	D. Manuel Peironceley.
125	»	D. Cesáreo López Cañete.
126	»	D. Laureano Menéndez y Puget.
127	»	D. Matías Sanz Huelín.
128	»	D. Agustín Lhardy.
129	»	D. Enrique Thuillier.
130	»	D. Antonio Baselga.
131	»	D. Evaristo Audivert.
132	»	D. José de la Haza.
133	»	D. José María Peña.
134	»	D. Wenceslao Manzanique.
135	»	D. Tomás Marina y Bringas.
136	»	D. Rafael Cavanillas Rodríguez.
137	»	D. Luis Cavanillas Rodríguez.
138	»	D. Manuel Fernández Gutiérrez.
139	»	D. Emilio Araujo.
140	»	D. Enrique Ruiz Bernacci.
141	»	D. José Cavanillas Rodríguez.
142	»	D. Manuel Peña Walls.
144	»	D. Ramón López Rumayor.
145	»	D. Francisco Más.
146	»	D. José María Ordovás.
147	»	D. Rafael Vallejo y Gamella.
149	»	D. José de Lara y Mesa.
150	»	D. Gonzalo Aranaz y Baeza.
151	»	D. Eugenio Barroso.
152	»	D. Franco Peredo Vallina.
156	»	D. Luis Armiñán.
157	»	D. Paulo Calvo.
158	»	D. Torcuato Hevia.

159	19 Febrero 1911.	D. Fer. ^{do} M. ^a Fariña Rabanal.
161	»	D. José Mangot.
162	»	D. Joaquín García Zamorano.
163	»	D. Antonio González Menéndez.
164	»	D. Mariano Pascual Cuadrado.
165	»	D. César Madariaga.
167	»	D. Joaquín Sánchez Jiménez.
168	»	D. Román Loredó.
169	»	D. Antonio Fernández Bórdas.
171	»	D. Luis M. ^a Cabello Lapiedra.
172	»	D. Manuel Requejo.
173	»	D. Julio Gutiérrez Torres.
174	»	D. Carlos Sobejano López.
175	»	D. Ignacio Aranaz Claveró.
176	»	D. Aurelio Martín Arquellada.
177	20	D. ^a Carlota Frigola de Cendra.
179	»	Srta. Dolores Frigola y Muguira.
180	»	D. ^a María Victoria Conde y Luque de Panella.
181	»	D. ^a Sol Rubio.
182	»	D. ^a Antonia Richi de Araujo.
183	»	D. Ramiro de Lezcano.
184	»	D. ^a Pilar Sánchez de Lezcano.
185	»	D. Laureano Díez de Canseco.
186	»	D. José María Cavanillas.
188	»	D. Luis Trelles.
189	»	D. Ventura Navas y Benito.
190	»	D. José Martín López.
192	»	D. ^a María Sanz Huelín.
194	»	D. José María Carre.
195	»	D. Tomás Silvela Loring.
196	»	Sra. de Sanjuanena.
197	»	D. Joaquín Fesser y Fesser.
198	»	Sr. Conde de Torrejón.
199	»	D. Juan José Bonifaz y Rico.
200	»	D. Fernando Calleja Gómez.
201	»	D. José Fillol Ferriz.
203	»	D. Manuel Viaña Colomo.
204	»	D. Constantino Senaregá.

205	20 Febrero 1911.	D. Enrique Díaz Valero.
206	»	D. Juan A. Mompó.
207	»	D. Jaime Martínez Sánchez.
209	»	D. Fernando Rubín Yáñez.
210	»	D. Julio Gallego Delgado.
211	»	D. Aurelio Romeo Lozano.
212	»	D. José Blass.
213	»	D. Franc. ^{co} Beltrán y de Torres.
214	»	D. Antonio Espina y García.
216	»	D. Alfonso Sanchiz Domínguez.
217	»	D. Arturo López Alonso.
219	»	D. Fernando de Arteaga.
220	»	D. César Martín.
221	»	D. Emilio Fernández Gamboa.
222	»	D. José María Aguilar.
223	»	D. Ramón Crós.
224	»	D. Angel Cenicerós.
225	»	D. Alfredo Cenicerós.
227	»	D. Vicente Marañón y Torres.
228	»	D. Emilio Zurano y Muñoz.
230	21	D. Eugenio Silvela.
231	»	D. Félix Arteta.
232	»	D. Alfonso R. Santa María.
233	»	D. Juan Flórez Posada.
234	»	D. Pío G. Escudero.
235	»	D. José Miquel Irizar.
237	»	D. Gregorio Ruiz Calleja.
238	»	D. Francisco Pérez Fernández.
239	»	D. Juan Antonio de la Puente.
240	»	D. José Martínez Feduchi.
241	»	D. Eugenio Díaz Gómez.
242	»	D. Alfonso Cerveró Lacort.
243	»	D. Manuel Núñez Sáenz.
245	»	D. Tomás Falquina Ayán.
246	»	D. Antonio Polo Tourón.
248	»	D. Eduardo Suárez Guanes.
249	»	D. Luis Suárez Guanes.
250	»	D. Ramón de Sendra y Parodi.
251	»	D. Vicente Francos Pérez.

252	21 Febrero 1911.	D. José Francos Pérez.
253	»	D. Rodolfo Gache.
254	»	D. José Lozano López.
255	»	D. Miguel Salvador y Carreras.
256	»	D. José Domingo Osma.
257	»	D. René Halphen.
258	»	D. José Fesser y Reina.
260	»	D. Julio Silva Pérez y Pérez.
262	»	D. Felipe Trigo.
263	»	D. Bernardo Suárez Crossa.
264	»	D. Aurelio G. de Gregorio.
265	»	D. José M. ^a Álvarez Mendizábal.
266	»	D. Eduardo Bonilla.
267	»	D. Carlos Gutiérrez.
268	»	D. José García Badell.
269	»	D. Juan Álvarez Mendizábal.
270	»	D. Miguel Moya y Gastón.
271	22	D. José Luis Lorente Junquera.
272	»	Sr. Marqués de Grijalba.
273	»	D. José de Casenave y Pérez.
274	»	D. Juan de Casenave y Bravo.
275	»	D. José de Casenave y Bravo.
276	»	D. Ignacio Pérez Galdós y Ciria.
277	»	D. Emilio Boix.
278	»	D. Jorge Martínez Feduchi.
279	»	D. José Torán de la Rad.
280	»	D. Joaquín Roncal.
281	»	D. Salvador Gené Reales.
284	»	D. Eugenio de la Presa.
285	»	D. Laureano Menéndez Busto.
286	»	D. Antonio Sanz Mateos.
287	»	D. Juan Martínez Carrillo.
288	»	D. Rafael Riego.
290	23	D. José Pellico Vega.
292	»	D. Tomás Bergamín Gutiérrez.
293	»	D. Guillermo de la Rosa.
294	»	D. Luis Utrilla Carrasco.
296	»	D. José María Francés.
297	»	D. José Beneiges.

298	23	Febrero 1911.	D. Agapito Cruz González.
299	»	»	D. Celestino Compaired.
301	24	»	D. Víctor M. Domíngoy Tristan
302	»	»	D. Antonio Martín Gameroé Isla
303	»	»	D. Santos M. ^a de la Puente y Quijano.
306	»	»	D. Antonio Oliver Copons.
307	»	»	D. Fernando del Pino y del Pino
308	»	»	D. Pablo Figuerola Ferretti.
309	»	»	D. ^a Mercedes P. de Figuerola.
313	»	»	D. Luis París.
314	»	»	D. Luis Peláez Quintanilla.
315	»	»	D. Juan Rodríguez Avial.
316	»	»	D. José Cortejarena.
317	»	»	D. Francisco Cortejarena.
318	»	»	D. Alvaro Alcalá Galiano.
319	»	»	D. Mariano Robledo.
320	»	»	D. Félix Parache y Asparó.
321	»	»	Sra. de Parache.
322	»	»	D. Ricardo Rodríguez.
323	»	»	D. Antonio Santa Cruz.
324	25	»	D. José de Enerol y Masot.
327	»	»	D. Manuel Hernández Briz.
328	»	»	D. Ramón G. ^{lez} Domínguez.
329	»	»	D. Tomás de Lara y Mesa.
331	»	»	D. Pedro Vildósola de la Hoz.
332	»	»	D. G. P. de Escallier.
334	»	»	D. Leo von Carstem.
336	»	»	D. José Goyanes.
338	»	»	D. ^a Elisa del Rey Fernández.
339	»	»	D. Julio Bejarano.
341	»	»	D. Santiago Haza.
342	26	»	D. Valentín de Arín.
343	»	»	D. Adolfo Bonilla y San Martín.
345	»	»	D. Carlos Salvi.
346	27	»	D. Teodoro Gil de Angulo.
347	»	»	D. Fernando Gallego Calleja.
350	»	»	D. Pedro J. de Uhagón.
351	»	»	D. Vicente Lavat Calvo.

352	27	Febrero 1911.	D. Francisco Viguera.
353	»	»	D. Francisco Requero Avedillo.
354	»	»	D. Ernesto Botella.
355	»	»	D. Joaquín de Valenzuela y Urzaiz.
356	1. ^o	Marzo 1911.	D. Enrique Frnz. Lagnilhoat.
357	»	»	D. Alberto Frnz. Lagnilhoat.
358	»	»	D. Baudilio López Durán.
359	»	»	D. Manuel de Luxán.
362	»	»	D. Ubaldo Azpiazu.
363	»	»	D. Juan Vilagrán y Gómez.
364	»	»	D. Joaquín Boguerín Montoco.
365	»	»	D. A. Jackson.
366	»	»	D. Sebastián Castedo.
367	»	»	D. Luis L. Van-Baumberghen.
368	»	»	D. Mario Viani.
369	2	»	D. Isidro Ménguez Artaza.
371	»	»	D. Augusto Repullés y Muro.
373	»	»	D. José Ruiz Marín.
377	»	»	D. Ramón Jiménez Guinea.
380	»	»	D. Rafael López Egóñez.
381	»	»	D. Juan Lorente de Urza.
382	»	»	D. Francisco Fenoll y Malvasia.
383	»	»	D. Carmelo Sanchís.
385	»	»	D. Antonio Pequeño.
386	3	»	D. Fernando de Torres Calderón.
388	»	»	D. José de Escauriaza.
389	»	»	D. Antonio de Escauriaza.
390	»	»	D. Alfredo Sastre.
392	»	»	D. Luis Berges Martínez.
393	»	»	D. Alberto Guerrero García.
394	»	»	D. Arturo Balaguer.
396	»	»	D. Luis Martínez Vargas.
398	»	»	D. Miguel Figueras López.
401	4	»	D. Alfredo Fabregas Piñeiro.
402	»	»	D. Germán G. ^{lez} de Agustina.
403	»	»	D. Luis Sagrera Ciudad.
404	»	»	D. Francisco Aser.
405	»	»	D. Domingo Mendizábal.

406	4	Marzo 1911	D. Amancio Meseguer.
410	6	»	D. Enríque Franco Iglesias.
411	»	»	D. Eufasio Ruiz.
414	»	»	Sra. Marquesa de Casa-López.
415	»	»	Doña María Rolland.
417	»	»	D. Juan B. M. ^{nez} de la Peña.
418	»	»	D. Ernesto Zehnder.
419	»	»	D. Ricardo López Linares.
420	»	»	D. ^a Concepción López Linares.
421	»	»	D. ^a Joaquina Jamar de López.
422	»	»	D. Guillermo Rolland y Miota.
423	7	»	D. Aureliano Beruete y Moret.
424	»	»	D. Ramón Gasset y Chinchilla.
425	»	»	Srta. Antonia López.
426	»	»	D. Pedro Mairata y de Arjona.
431	»	»	D. Luis Martínez Méndez.
432	»	»	Srta. María Luisa Kocherthaler.
433	»	»	D. Franco Vildósola y de la Hoz.
434	»	»	Srta. de Loma.
435	»	»	Srta. Carmen Pardiñas.
437	»	»	Sra. Condesa de Torrejón.
439	»	»	D. José Vallejo.
440	»	»	D. Pedro Apalategui.
441	»	»	D. Bernabé Mayor.
442	»	»	D. ^a Josefina Mayor.
443	»	»	D. ^a Esperanza Estévez.
444	»	»	D. Luis Gasset.
448	»	»	D. Rafael Ariza.
449	»	»	D. Antonio Oliver.
450	»	»	D. Manuel Oliver.
451	»	»	D. ^a Josefa Malibrán, Viuda de Gasset.
452	»	»	D. ^a Juana Gasset de Malibrán.
454	»	»	D. Pedro Garau.
456	»	»	D. José de Villalobos.
457	»	»	Sra. Marquesa de Santa Coloma.
458	»	»	Sra. Viuda de Lachambre.
460	»	»	D. Eduardo de Santamaría.
461	»	»	D. Juan Falcó.
462	8	»	D. Joaquín Ruiz Bernacci.

463	8	Marzo 1911	D. ^a Elisa Rodríguez de Célis.
464	»	»	Srta. Elisa Cenicerós y R. de Célis.
465	»	»	D. Ignacio Barba.
466	»	»	D. Antonio Gómez Flórez.
469	»	»	Srta. M. ^a Cristina Marco Larrañaga.
470	»	»	Srta. Constanza Marco Larrañaga.
471	»	»	Srta. Clotilde Marco Larrañaga.
472	»	»	Srta. Isabel Marco Larrañaga.
475	»	»	D. Ramón Fernández Cid Rodríguez
476	»	»	D. Luis Bahía y Urrutia.
477	»	»	D. Alfredo Falero Medina.
478	»	»	D. Ramón Pando.
479	9	»	D. José M. ^a Torquemada Echevarría.
480	»	»	D. Juan Soler Aizcarbe.
481	»	»	D. Domingo Alonso González.
482	»	»	D. Francisco Vives Mirabeut.
484	10	»	D. Constantino Vázquez.
485	»	»	D. Adolfo Varela Castro.
486	»	»	D. Jesús de San Eustaquio.
487	»	»	D. Santiago Collantes.
488	»	»	D. Julián Castedo.
490	»	»	D. Cástor Lasa.
491	»	»	D. Jacinto Berrueta.
493	11	»	D. Mariano Pereda y Gandía.
494	»	»	D. Enrique Mestre.
497	13	»	D. Vicente Villarroya.
498	»	»	D. Manuel Menéndez.
499	»	»	D. Agustín Bannat.
501	»	»	D. Eduardo García Sanz.
503	14	»	D. Juan Maycas de Meer.
504	»	»	D. José Masfarré.
505	15	»	D. ^a María Boceta de Bórdas.
506	»	»	Sr. Vizconde del Castillo de Genovés
507	»	»	D. Luis Araujo Costa y Blanco.
508	»	»	D. Angel Castellanos.
509	»	»	D. Emilio Rodríguez Aguirre.
512	»	»	D. Alfonso Díaz de Ceballos.
513	16	»	D. José Gayoso.
514	»	»	D. Enríque Molina Rabelló.

615	31	Marzo 1911	D. ^a Carmen Guervós.
616	»	»	D. Antonio Pérez de los Cobos.
617	»	»	D. Angel Ramos.
619	»	»	D. ^a María Entrala de la Puente.
620	»	»	D. Miguel Rojo Acebal.
621	»	»	D. Domingo Tantabull.
622	»	»	D. ^a Isabel Soldevilla, V. ^{da} de Ceballos
623	»	»	D. Manuel Aleu y Carrera.
625	»	»	D. José Alonso Orduña.
627	»	»	D. Rafael Ibáñez de Aldecoa.
628	»	»	D. Salvador Carvia.
630	»	»	D. José de Bonilla.
632	»	»	D. Luis Almodóvar Navarro.
634	»	»	D. Fernando Bárcena.
636	»	»	D. Arturo Cuyás.
637	»	»	D. Antonio Estévez Fernández.
638	»	»	D. José Aguinaga.
639	»	»	D. Enrique Dupuy de Lome.
640	»	»	D. Juan Alcalá Galiano.
643	»	»	D. José Amunategui.
648	»	»	D. Javier Milans del Bosch.
649	1.º	Abril 1911	Sr. Vizconde del Pontón.
650	»	»	D. Joaquín Osma.
653	»	»	D. Manuel Basabe Limiñana.
654	»	»	Sra. Condesa de Vilana.
655	»	»	Srta. Gloria Keller.
656	»	»	Srta. María del Pilar Bonilla y San Martín.
657	2	»	Sr. Conde de Fuente el Salce.
659	»	»	D. José M. ^a H. ^{dez} Sampelayo.
662	3	»	D. ^a Elisa Arambilet de Trelles.
663	»	»	D. Rodrigo de Carlos.
665	»	»	D. Luis Sánchez Fernández.
666	»	»	D. ^a Josefa Mald. ^o de O'Mulryan.
667	»	»	Srta. Pilar Carrera.
668	»	»	D. Luis Ruiz Gamallo.
669	»	»	D. Antonio Boceta.
670	»	»	D. ^a Emilia V. G. ^{lez} de la Riva.
672	»	»	D. ^a Clara de Etchecopar de Mariani.

678	3	Abril 1911	D. Luis Calleja.
674	»	»	D. Julio Kocherthaler.
675	»	»	D. Rafael Ulecía y de la Plaza.
676	»	»	D. José Moragas López.
677	»	»	D. Mariano de Fontcuberta.
678	5	»	D. Eduardo Rousseau y de Guzmán.
679	»	»	Srta. Elisa Rousseau y de Guzmán.
680	»	»	D. José O'Mulryan y G. ^a Loygorri.
681	»	»	D. José Metzger.
682	»	»	Srta. Eva Schumann.
683	»	»	Srta. Lina Kocherthaler.
684	»	»	D. Millán Millán de Priego.
685	6	»	Srta. Leonor Marín y Llovet.
686	»	»	Srta. Leonor Llovet y Marín.
687	7	»	D. Isidro Gamonal.
689	9	»	D. Emilio del Campo.
690	»	»	D. Rafael Manrique de Lara.
691	»	»	D. ^a M. ^a Cabezas de Manrique de Lara
692	»	»	D. Angel Pedreira Lavadie.
693	»	»	D. José Rodríguez de Alba.
694	»	»	D. Antonio Ferreras.
695	10	»	Sr. Duque de Luna.
696	»	»	D. Carlos Mariani y Unzaga.
697	»	»	D. Antonio Salces y Millera.
698	11	»	D. Guillermo Bernstein.
699	»	»	Srta. Julia Bernstein.
701	»	»	D. José Luis Escolar y Aragón.
702	»	»	D. Carlos Escolar y Aragón.
703	»	»	D. ^a Angela Basabe de Gaisse.
704	»	»	D. Anselmo Hernández Jordán.
705	»	»	D. Emilio Isa y Vara.
706	12	»	D. Federico Bruguera y Ortiz.
707	»	»	D. ^a María Nolla de Milá.
708	15	»	D. Vicente Navarro Reverter.
709	»	»	Srta. Salomé Núñez Topete.
710	»	»	D. ^a María del Carmen Topete.
713	16	»	D. José Borrell y García.
714	»	»	Srta. María Borrell y García.
715	»	»	Srta. Sara Ruiz Albéniz.

716	16 Abril 1911.	Srta. Clementina Albéniz.
717	»	D. Manuel Fernández Alberdi.
718	»	D. Luis Driget Fernández.
720	»	D. Francisco de Laiglesia.
721	»	D. ^a Amalia Romea de Laiglesia.
722	»	Sra. Marquesa de Bolaños.
723	»	D. José A. de Ibarra y G. Careaga.
725	»	D. ^a Carmen López Navarro de García del Busto.
728	»	Srta. Josefa Moreno.
729	»	Srta. Elvira Moreno.
732	»	D. Juan Hazen.
733	»	D. Vicente Toledo.
734	»	D. Alejandro Pardiñas.
735	»	D. Valentín Navarro.
737	20	D. Julián Casas.
738	»	Dr. Haase.
739	»	Sra. de Haase.
741	»	D. Francisco Español Villasante.
742	»	D. ^a Clara Cañas, V. ^{da} de Etchecopar.
743	»	D. Jorge Llorente.
744	»	D. Juan Plana.
745	»	D. José Tovar.
746	21	D. Eduardo de Orduña y García.
748	»	D. Antonio García Tapia.
749	»	Sra. de García Tapia.
750	»	D. Desiderio Martínez Feduchi.
751	»	D. Luis López de Uralde.
752	»	D. Francisco Pérez de los Cobos.
753	»	D. Carlos Posada.
754	»	D. Publio Mañueco.
755	»	D. Gino Schraml.
756	22	D. Antonio Jover Puig.
757	»	Srta. Angeles de Jover.
758	»	D. Manuel Sancho.
759	»	D. Mariano Sobejano Zamorano.
760	»	D. José Sobejano Zamorano.
761	»	D. José María Aguirre e Hidalgo.
762	»	Sr. Marqués de Someruelos.

767	22 Abril 1911.	D. Eduardo Reynals y Toledo.
768	»	D. ^a María de la Concepción Villante de Reynals.
769	»	D. Antonio Rivas Rens.
770	»	D. Enrique Lequerica.
773	»	D. Jacinto Higuera.
774	»	Srta. Cecilia Estibaus.
775	»	D. ^a Amalia Estibaus de Rebollo.
776	»	D. Gabriel Rebollo.
777	23	D. Eugenio Ferraz.
778	»	Srta. María Teresa Osma.
779	»	D. Fernando Baselga.
780	»	D. Francisco Torruella.
781	»	D. ^a María Núñez de Prado.
782	»	D. ^a Angustias Núñez de Prado.
783	»	Miss Helene Walsh.
785	»	D. Faustino Fuentes.
786	»	Sra. Josefa Bosch.
787	»	Srta. María Leticia Bosch.
788	»	D. José Palacios.
789	»	D. Ricardo Castells.
790	»	D. Antonio Castells.
791	»	D. José Flores.
792	»	D. Jesús Macein.
793	»	D. Rafael Daganzo Martínez.
794	24	D. Manuel Alonso Sañudo.
796	»	Srta. Fabriciana Santolaya.
797	»	D. Dámaso Vélez.
798	»	D. Fausto F. Cárcar.
799	»	Sra. Viuda de Orduña.
800	»	D. José de Roda.
801	»	D. ^a Araceli Cassinello de Roda.
802	»	D. Carlos Fernández Cid Rodríguez.
803	»	D. Felipe Arévalo Salto.
806	»	D. ^a Concepción Dahlander.
807	»	D. Agustín Polidura y Ortega.
808	»	Srta. Francisca Moragas y L. Mateos.
809	»	D. Francisco J. Younger.
810	»	D. Charles H. Younger.

811	24 Abril 1911.	Srta. Elena Younger.
812	»	Srta. Nellie Younger.
813	»	Srta. Mary Younger.
814	»	D. Alberto Colorado.
815	»	D. Salvador Font.
816	»	D. Constantino Candeiro.
817	»	D. Miguel Yuste.
818	»	D. Pedro Y. Barceló Oliver.
819	»	D. Luis Olórida.
820	25 »	D. José Alonso Martínez.
825	»	Srta. Marieta Careaga y Waker.
826	»	D. Constantino Gutiérrez Basurco.
827	»	D. Julio del Villar.
831	»	D. Luis de Albacete.
832	»	D. ^a Pilar Lora de Vega Inclán.
833	»	Srta. María Francisca Castillo y Zapatero.
834	»	D. Gregorio Mendivil.
836	»	D. Saturnino González Reviriego.
837	»	D. ^a María Róspide, Viuda de Rivera.
838	»	D. José Esteban Zazo.
839	»	D. Francisco Ruiz de Santaella.
840	»	D. Leopoldo Costa Navarro.
841	»	D. ^a Joaquina Pomares de Costa.
842	»	D. Federico Nieto Linares.
845	»	D. José Derqui Derqui.
847	»	D. Fernando Baños Ruiz.
848	»	D. Alberto Corazón García.
849	»	Sra. Duquesa Viuda de Abrantes.
851	»	D. ^a Rosa Figueras de Vargas.
852	»	D. ^a Vicenta Figueras de Vargas.
853	»	D. Francisco Fernández Frischi.
854	»	D. Manuel Perlado.
855	»	Srta. Blanca Spéncer.
856	»	Srta. Rosa Izquierdo López.
858	»	D. Sixto Botella.
864	»	Sra. Viuda de Buissen.
865	»	Srta. Luisa Buissen.
866	»	Srta. Esperanza Borrell y García.

867	25 Abril 1911.	D. Luis Villalba.
869	»	Srta. Teresa Marcilla Canal.
870	»	Srta. Concepción de Travesedo.
871	»	Srta. Carmen Cabanillas y Puente.
872	»	Srta. María Eulalia Fariña.
873	»	Srta. María G. de Terán y Montero.
874	»	Srta. Mercedes Montero y G. de Terán.
876	»	Srta. Trinidad Fuentes.
877	»	D. Enrique Montero Torres.
878	»	D. Luis Prota.
883	26 »	Srta. Amelia Sugrañes.
885	»	D. Severino Alderete y Ansótegui.
886	»	D. ^a María Díaz de Oñate.
887	»	Srta. María Luisa Díaz.
888	»	D. ^a Elisa Sanjul de Linares Rivas.
890	»	D. Juan Piñana.
893	»	D. Teodoro Tutón y Mena.
894	»	D. Francisco José Tutón y Mena.
896	27 »	Sra. Marquesa Viuda de Acapulco.
897	»	D. Manuel Asensio.
900	»	D. Cecilio Plá.
901	»	D. Reveriano Soutillo Otero.
902	»	Srta. María Teresa Conde y Luque.
903	»	D. ^a Mercedes Herrero de Conde y Luque.
904	»	D. Mariano Santamaría.
905	»	Srta. Rosario de Careaga.
906	»	D. César Cárnicer.
907	»	D. ^a Enriqueta de Goicuria y Martínez.
908	»	Srta. María Nieto Tovar.
909	»	D. Francisco Morales.
910	»	Srta. Gabriela González.
911	»	D. ^a Carmen Uña de González.
912	»	Srta. Isabel Uña y Sarthou.
914	»	D. Nicasio García Rodríguez.
917	»	Srta. Ana Gil y Osorio.
918	28 »	D. Vicente Morales é Infante.

919	28 Abril 1911.	D. Pablo Garzón.
920	»	Srta. Elisa Debatte.
921	»	D. ^a Dolores Debatte de Berrueco.
922	»	D. Ramón Olmos.
923	»	D. Gregorio Campos.
924	»	Srta. Jimena Aguilera.
925	»	Srta. Beatriz Aguilera.
926	»	D. ^a Carmen Legoitena, Viuda de Romero.
927	»	D. Bruno de Madrazo.
928	»	D. Eduardo Ruiz García de Hita.
930	»	D. Mariano Florencio Fridrich.
931	»	D. Gerardo Cancio.
932	»	Srta. Pilar Miquel.
934	»	D. Braulio Alvarez Conet.
935	»	D. Mateo Hernández Barroso.
936	»	Srta. Amelia Labourdette y Uste.
937	»	Srta. Carolina Labourdette y Uste.
939	»	D. Adolfo Salazar.
941	»	Sr. Conde de Almaraz.
942	»	Sra. Condesa de Almaraz.
943	»	D. Luis Cavanna Junca.
944	»	D. ^a Magdalena Ros de Cavanna.
948	»	D. Juan José Conde y Luque.
949	»	D. Francisco Cadenas.
950	»	Srta. María Barinaga.
951	»	D. Emilio Calvo Oróstegui.
952	»	D. ^a Julia Aguirre de Calvo.
956	»	Sr. Marqués de Palomares de Duero.
957	»	Sra. Marquesa de Palomares de Duero.
958	»	D. Gregorio García.
959	»	D. José María González.
960	»	D. Ludovic Perreau.
961	»	D. Vicente Obriols Riera.
963	»	D. ^a María Josefa Gayangos.
964	»	D. José M. ^a Soltura.
965	»	D. Rafael Coderch.
966	»	D. Joaquín Berrueco.
670	»	D. Miguel Sichar y Távira.

971	28 Abril 1911.	D. Adolfo Lozano Sidró.
972	»	D. Joaquín Sánchez de Toca.
973	»	D. Enrique García Puellas.
974	»	D. José Sagrista Bonilla.
975	»	D. Juan José Ferrero.
976	»	D. José Dubois Marsal.
977	»	D. Isaac Mañueco y P. de Villapardierna.
978	»	D. Manuel Serra Lugo Viña.
979	»	D. Rafael Aguilar Cuadra.
980	»	D. Enrique Alvarez Sáinz de Aja.
981	29	D. Juan Ramírez Dampierre.
982	»	Sra. Viuda de R. Dampierre.
983	»	Srta. Margarita Ramírez Dampierre.
986	»	D. ^a Jesusa López de Calle.
987	»	D. Enrique Ruiz Sáinz de Tejada.
988	»	D. ^a María Labourdette de Vildósola.
990	»	D. Juan Notario Martínez.
991	»	Srta. María Bushell.
992	»	D. Fernando Valcárcel y Pulis.
993	»	D. ^a María J. Pulis de Valcárcel.
995	»	D. ^a Adelaida Salamero, Viuda de R. de la Sala.
996	»	Srta. Adelaida Ramírez Salamero.
997	»	D. Luis Saavedra Patiño.
998	»	Sr. Marqués de la Puebla.
1000	»	D. Germán Dafance Rubio.
1001	»	D. Santiago Rodríguez Illera.
1002	»	D. ^a Rafaela Rodríguez Illera.
1003	»	D. ^a Consuelo Rivera de Rodríguez Illera.
1004	»	D. ^a Consuelo Rodríguez Illera.
1006	»	D. Rodolfo López Gosálvez.
1007	»	D. Antonio Lacasa.
1010	»	D. Gonzalo Alonso.
1011	»	D. ^a Fanny Oza de Sanjurjo.
1012	»	Srta. María de Sanjurjo.
1013	»	D. Augusto López Closas.
1015	»	D. Ramón López Montenegro.

1019	29 Abril 1911.	D. José Arango y Arango.
1020	»	Srta. Lucrecia Juliá.
1021	»	Srta. Esperanza Juliá.
1022	»	D. José Arenas y García.
1023	»	D. José Arenas y Díaz.
1024	»	D. ^a Micaela Chaves de Arenas.
1025	»	Srta. Vicenta Arenas García.
1026	»	Srta. Concepción Arenas y Díaz.
1027	»	Srta. Josefa Arenas y Díaz.
1028	»	Srta. Ana Arenas y Díaz.
1029	»	Srta. María Ortiz Chaves.
1031	»	Sr. Vizconde de Eza.
1032	»	Sra. Vizcondesa de Eza.
1033	»	D. Enrique M. ^a Repullés y Vargas.
1038	»	D. José Tapia Martínez.
1039	»	Srta. María Hernando.
1043	»	Dr. Highlands.
1045	»	D. Juan Monleón.
1049	»	Srta. Mundeta Llorens.
1050	»	Srta. María González de la Riva.
1051	»	D. Ricardo Baeza.
1052	»	D. ^a Manuela Vázquez Barros.
1053	»	D. Kurt Sturni.
1054	»	Srta. Francisca Roselló.
1055	»	D. José Manuel García.
1057	»	D. Antonio González Ontoria.
1058	»	D. ^a Teresa Rafecas, Viuda de Solano.
1059	»	Srta. María Teresa Solano.
1061	»	Srta. Milagros Orduña.
1062	»	D. Ricardo Vázquez Abreu.
1063	»	D. ^a Ana María Abreu de Vázquez.
1064	»	D. José García Gambon.
1066	»	Srta. Matilde López Van Baum- berghen.
1067	»	D. Cristóbal de Ellacurriaga.
1068	»	D. Fernando de Ellacurriaga.
1069	»	Srta. Lucía Montí y Villegas.
1070	»	Sr. Conde de Vilana.
1071	»	Srta. Piedad Iturbe.

1072	29 Abril 1911.	Sra. de Cuadra.
1074	»	D. José Antonio Gómez Pérez.
1075	»	D. Gonzalo R. Dampierre.
1076	»	D. José de Lázaro Galdiano.
1077	»	D. ^a Paula Florido de Lázaro.
1078	»	D. Luis Franco Calleja.
1080	»	D. ^a Casilda Fernández de Henestrosa.
1081	»	D. Gerardo Bustillo.
1082	»	Sra. de Sugrañes.
1083	»	D. Francisco Ordóñez Villarreal.
1084	»	D. Joaquín Arjona y Andrés.
1087	»	D. Félix Pizarro.
1088	»	Srta. María Teresa Pizarro.
1089	»	Srta. Soledad Baxeras.
1090	»	D. Pedro Hornedo y Aragón.
1091	»	D. ^a María García Lastra de Borrell.
1092	»	D. Antonio Flórez.
1093	»	Srta. Consuelo Flórez.
1095	»	Srta. Elisa Gallego y del Busto.
1097	»	D. Vicente Zurrón.
1098	»	Sra. de Zurrón.
1101	»	D. Antonio Montenegro.
1102	»	D. ^a Matilde Ribot de Montenegro.
1104	»	D. ^a Rosario Miró de Requejo.
1105	»	Srta. María Requejo.
1108	»	Srta. Linda Chinchilla.
1109	»	Srta. Alicia Chinchilla.
1111	»	D. ^a María Teresa Moret de Bernete.
1112	»	Sr. Marqués de la Ensenada.
1113	»	D. Lorenzo Rodríguez Codes.
1114	»	D. ^a María Rodríguez de Chavarri.
1115	»	Srta. Antonia Rodríguez Codes.
1118	»	D. Ramón Aguinaga Arrúche.
1119	»	D. ^a Dolores Aguinaga Keller.
1120	»	D. Manuel Benedito.
1123	»	D. ^a Pilar Ramírez de París.
1124	»	D. Juan Cisneros.
1126	»	D. ^a Elisa Goded de Luxán.
1127	»	D. Rafael Manzanedo.

- 1128 29 Abril 1911. D. José San Miguel Barriocanal.
 1130 » D. Félix Basabe.
 1131 » D.^a Dolores Moya y Gastón.
 1132 » D. Felipe Jiménez Asúa.
 1133 » D. Guillermo S^t Tertund.
 1134 » Srta. Mercedes Cáceres.
 1136 » D. Luis Rodríguez Illera.
 1137 30 » D. Agustín Chichar y Távira.
 1138 » Srta. Luisa Bascarán.
 1140 » Srta. Sagrario Algorta del Cueto.
 1141 » Srta. Gilda Alcalá del Olmo.
 1143 » Srta. Elvira Ferrero.
 1144 » D. Jaime Ferraz Plats.
 1145 1.º Mayo 1911. Sr. Conde de Boninn Lelio Longary
 1146 » Madame Boninn.
 1147 » D.^a Carito Mac-Mahón de Ibarra.
 1148 9 » D. Carlos Entreríos.
 1149 » D. Francisco Turnes Bautista.
 1150 10 » Sr. Conde de San Diego.
 1151 » Srta. María Rodrigo Bellido.
 1152 » Srta. Mercedes Rodrigo Bellido.
 1153 13 » D. Gerardo Albear.
 1154 » Srta. María Conradi.
 1155 » Srta. Julia de Lampérez.
 1156 » D.^a Higinia R. de Grijalba de Cárdenas.
 1157 » D. Fernando de Bascarán.
 1158 14 » D. Ramón de Peironcely.
 1159 » D.^a Amalia Puig de Peironcely.
 1160 » Srta. Luisa Peironcely Puig.
 1161 » Srta. Mercedes Peironcely Puig.
 1163 » D.^a Encarnación Gallifa de Sánchez Román.
 1164 » D. Felipe Sánchez Román.
 1165 » Srta. Isabel Sánchez Román.
 1166 » Srta. Angeles Sánchez Román.
 1167 » Srta. Encarnación Sánchez Román y Gallifa.
 1168 » D. Manuel Gallego.

- 1169 14 Mayo 1911. Srta. Fernanda Gallego.
 1170 » Srta. Gloria Gallego.
 1173 » Srta. Elena Sánchez Gómez.
 1174 » Srta. María Sánchez Gómez.
 1175 » Srta. Luisa Pequeño.
 1176 » D. Baltasar Hernández Briz.
 1177 » Srta. Carmen Hernández Briz.
 1179 » D. Adolfo Menet.
 1180 » Srta. Condesa de Santa Lucia.
 1181 » Srta. María Antonia Moreno Elorza.
 1182 » Srta. Almudena Moreno Elorza.
 1183 15 » D. Rafael Arana Grases.
 1184 » Srta. María Isaura Arana Grases.
 1185 » Srta. María Esperanza Arana Grases.
 1186 » D.^a Adriana Grases de Arana.
 1187 » D. Alfredo Aleix Beain.
 1188 » D. Antonio Moya.
 1189 » Srta. María Luisa Moya.
 1192 16 » D. José Rodríguez Maurelo.
 1194 » D. Félix Borrell García.
 1195 » D. Eduardo Vela.
 1196 » D. José Román Blanco Recio.
 1197 » D. Joaquín Decref.
 1199 17 » D.^a María Benito de Conradi.
 1200 » D. Ramiro G. Ansorena.
 1206 » D. Ángel Santibáñez.
 1207 » D.^a Carmen Muriedas de Santibáñez.
 1208 » D. Vicente Zaldo Arana.
 1209 » D.^a Amada Muriedas de Zaldo.
 1211 » D. Salvador Moret y del Arroyo.
 1212 » Srta. Concepción Moret y del Arroyo.
 1213 » Srta. Esperanza Moret y del Arroyo.
 1214 » Srta. María Moret y Remisa.
 1215 18 » D.^a Clementina Pérez y Muñoz del Álamo.
 1216 » D. Ángel Ráez Ijón.
 1217 » D. Moisés Aguirre y Carbonel.
 1218 » D.^a Mariana Martos de Aguirre.

1219	18 Mayo 1911.	D. Enrique O'Shea y Hurtado de Corcuera.
1220	»	D. Victoriano Araujo y Parareda.
1221	»	Srta. María Gutiérrez Mantilla.
1222	»	D. Rafael Flórez Antón.
1223	»	D. ^a María del Rosario Muro Antón.
1224	19 »	D. ^a Clementina González de la Fuente.
1225	»	D. ^a María Agrasot y González.
1226	»	D. Manuel Aguirre y Martos.
1227	»	D. José Luis Aguirre y Martos.
1228	»	D. Casimiro del Valle.
1229	»	D. Pedro Iglesias.
1233	20 »	D. José Ayalde.
1234	»	Srta. Teresa Amar de la Torre.
1235	»	D. ^a Ana Gómez de Palacios.
1236	»	D. ^a Manuela Aranda de Cobián.
1237	»	D. Manuel Diz Bercedoniz.
1238	»	D. ^a Teresa Flórez de Diz.
1239	»	D. Pablo Diz Flórez.
1240	»	Srta. Amelia Diz Flórez.
1241	»	D. Fernando Diz Flórez.
1242	»	Srta. María de la Cruz Diz Flórez.
1243	22 »	D. Luis Canthal.
1244	»	D. ^a Amalia Girón de Canthal.
1245	»	Srta. Emilia Canthal y Girón.
1246	»	Sr. Marqués de Ahumada.
1247	»	Sra. Condesa de la Encina.
1248	23 »	D. Ramón Valdés Aguavera.
1249	24 »	D. ^a María Bernar de Allendesalazar.
1250	»	Srta. Emilia Allendesalazar.
1251	»	Srta. Luisa Landecho.
1252	»	D. Jorge Walter.
1253	25 »	D. Fernando Costa.
1255	»	D. Luis Casanueva y Granados.
1256	»	D. ^a Francisca Esparza de Casanueva.
1260	»	Srta. María Cárdenas y R. de Rivas.
1262	26 »	D. Carlos Muñoz.
1263	»	D. ^a Marta Muñoz de Muñoz.

1264	26 Mayo 1911.	Srta. Purificación Amézaga.
1265	»	D. Ricardo Campos.
1266	27 »	Srta. María Emilia González de la Riva.
1267	»	Srta. Carmen González de la Riva.
1275	»	D. José González Entrerrios.
1276	»	Srta. María Luisa Santos Guzmán.
1277	»	Sra. de Compañía de la Srta. de Santos Guzmán.
1278	»	D. Manuel Palacios y Olmedo.
1279	28 »	D. Luis Adaro.
1284	»	D. Miguel Aranda.
1286	»	D. ^a Fanny Garrido de Maurelo.
1287	»	Srta. María del Adalid.
1288	»	D. José Fernández Ferrer.
1289	»	Sr. Barón de Stozemberg.
1290	»	Sra. Baronesa de Stozemberg.
1291	»	D. Gonzalo Aguirre Martos.
1292	»	Srta. María Josefa Martos y Arregui.
1295	»	D. Federico de Salas River.
1296	29 »	D. Fernando Fe.
1297	»	D. ^a María Alba de Fe.
1298	»	Srta. Caridad Fe.
1300	»	D. ^a Clara Miquel de Lassalle.
1301	»	Srta. Clara Lassalle.
1302	»	D. ^a Josefa Alba de Jubera.
1303	»	Srta. Antonia Peironcely.
1304	»	D. José Molina y Candelero.
1305	»	D. ^a Luisa Silvia Schwalbach de Molina.
1306	»	D. Laureano Pérez Muñoz.
1307	»	Srta. María Reguera.
1308	»	Sr. Marqués de Narros.
1309	»	D. Fernando Canthal y Girón.
1312	30 »	Srta. Sara Cabezas Lary.
1313	»	D. Gonzalo Cabezas Lary.
1314	»	D. ^a Elena-J. de Potestad.
1316	»	D. ^a Blanca Chao de Romea.
1317	»	Srta. Cristina Jamar Leclereg.

1818 30 Mayo 1911. Srta. Soledad Jamar Leclereg.
 1819 » Srta. Luisa Jamar Leclereg.
 1821 » Sr. Conde del Real.
 1822 » Sra. Condesa del Puerto.
 1823 » D. Francisco Sandín.
 1828 » D. Juan Manuel Zafra.
 1829 31 » D. Alfonso Albéniz Jordana.
 1831 » D. Agustín Yáñez.
 1832 » Srta. Teodora Píriz y Yáñez.
 1833 » D. Luis Vilar y Vilar.
 1834 » D.^a Rosa Bravo de Casenave.
 1835 » Srta. Rosa de Casenave y Bravo.
 1837 » D.^a Emilia Mayer.
 1838 » Sra. Marquesa de la Guardia.
 1839 » D.^a Pilar Semprún de Calvo.
 1840 » Sra. Marquesa de Polavieja.
 1841 » Srta. de Polavieja.
 1843 » D.^a Concepción de Amores de Palacios.
 1845 » D. Alberto Arce Planella.
 1846 » D. Joaquín Aguilera.
 1847 » D. Juan José Albear de la Colina.
 1850 » D.^a Emilia Ancaro de Zúñiga.
 1851 » Srta. Carolina A. de Sagrera.
 1852 » D.^a María Andrade de Pezuela.
 1853 » D. Salvador Abella.
 1854 » D. Angel Avancini.
 1855 » Srta. María Arteaga y Falguera.
 1857 » Srta. María de la Concepción Benítez y Vélez.
 1858 » D.^a María Basagoiti de Alvarez.
 1859 » D. Juan Bernáldez.
 1861 » D. Antonio Borregón.
 1864 » D.^a Josefa Bosch de Martín Murga.
 1865 » Srta. Luisa Carrasco.
 1867 » D. Vicente Celada.
 1872 » Srta. Concepción Conradi.
 1873 » D. Eduardo Cisneros.
 1874 » Srta. Camila Calleja.

1875 31 Mayo 1911. D. Antonio Chinchilla.
 1876 » D. Manuel Guerra.
 1877 » D. José Casuso Obeso.
 1878 » Srta. Matilde Chevallier.
 1879 » Srta. María Teresa Chapí.
 1880 » D. Antonio Casares.
 1881 » Srta. Ana Cirat.
 1882 » D. Isidro Covisa.
 1883 » D. Antonio Castillo y Haro.
 1884 » D. Ramón Díaz de Rivera y Mena.
 1885 » D. Eugenio Díaz del Castillo.
 1886 » D. Manuel Escudero.
 1887 » Srta. María L. Erenas y Gundiano.
 1888 » D. Gastón Frisch.
 1889 » D.^a Luisa Fábregas, Viuda de Brunet.
 1890 » D.^a Luisa Franco de Mayor.
 1894 » Srta. Concepción Filpo.
 1895 » D. Antonio Fernández Liencres y Dávila Ponce de León.
 1897 » D. Antonio Fernández de Navarrete.
 1898 » D. Francisco Fernández de Navarrete.
 1899 » D. Emilio Serrano.
 1401 » D. Marcelo Guitián Arias.
 1402 » D.^a Elisa García, Viuda de Alvarez.
 1404 » D. Antonio Gil Gordaliza.
 1410 » D. Luis Gasset.
 1412 » D.^a María G. Figueroa, Viuda de Hernández.
 1413 » Sra. Baronesa Von Godin.
 1415 » Srta. Dolores Gracia.
 1417 » D. César Gómez Redondo.
 1418 » D. Eduardo Hernández G. Figueroa.
 1421 » D. Francisco Herreros y Castellanos.
 1422 » D. Publio Heredia.
 1423 » D. José Huidobro.
 1425 » D.^a Isabel Haro del Castillo.
 1426 » D. José Ibarra Llorente.
 1428 » D. Manuel Iglesias Corral.

1429	31 Mayo 1911.	D. Hernando María Ibarra.
1430	»	D. ^a Dolores Ibarra de Bonifaz.
1431	»	D. Santiago Irigoyen.
1432	»	D. ^a Socorro Ibáñez de Aldecoa.
1434	»	D. ^a Carolina Keller de Aguinaga.
1435	»	D. ^a Angeles López Mateos de Mo- ragas.
1437	»	D. Carlos Lickefett.
1438	»	Srta. Amparo L. Bruné y Fábregas.
1439	»	Srta. Gloria L. Bruné y Fábregas.
1441	»	D. Narciso José Liñán y Heredia.
1442	»	D. ^a Sofia Listrán de Heredia.
1443	»	Srta. Julia López Barritia.
1445	»	D. Miguel Manero Yanguas.
1448	»	D. ^a Concepción Martínez de Arce.
1449	»	D. ^a Carmen Molina de Arregui.
1450	»	D. José María Mora y Martí.
1451	»	Srta. Gloria Mompó Calabuig.
1452	»	Srta. Carmen Mompó Calabuig.
1453	»	D. ^a Josefa Monsalve de Soler.
1454	»	D. Andrés Monsalve.
1457	»	D. ^a M. ^a del Pilar M. de Hernández.
1458	»	Srta. Asunción Mayor.
1459	»	Srta. Blanca Mayor.
1460	»	D. Pelayo Mancebo.
1461	»	Srta. Casilda Mancebo.
1464	»	D. Carlos Muñiz Viglietti.
1465	»	Srta. Matilde Martínez.
1466	»	D. Carlos Martínez Murga.
1467	»	D. ^a Dolores Martín Bosch de Gó- mez Redondo.
1468	»	Srta. Dolores Navarro Amandi.
1469	»	Srta. Margarita Narbón.
1470	»	Srta. Pilar Narbón.
1471	»	Srta. Susana Narbón.
1472	»	D. C. N. de Dangers.
1473	»	D. Antonio Núñez.
1474	»	Srta. Cecilia Narváez.
1477	»	Srta. Elvira Orellana.

1478	31 Mayo 1911.	Srta. Ana Olano y de la Torre.
1480	»	Srta. Mercedes Obregón y Ochoteco.
1482	»	Sr. Conde de Palentinos.
1487	»	Sr. Pérez Casas.
1491	»	D. José Portolés.
1492	»	D. Francisco de la Pezuela.
1498	»	Srta. María Peñuelas.
1497	»	D. ^a Carlota R. Fajardo de Barrie.
1498	»	D. Gabriel Rodríguez.
1499	»	D. Jorge Rubert.
1503	»	D. Eduardo Ribadulla.
1504	»	D. ^a Susana Subirán, V. ^{da} de Narbón.
1505	»	D. Saturnino Calleja Gutiérrez.
1506	»	D. Juan Salinas.
1507	»	Srta. Amy Salinas.
1508	»	D. Francisco Soler Pérez.
1510	»	D. Vicente Silió.
1511	»	D. ^a Pía Koning de Blass.
1512	»	D. Ricardo Serantes.
1513	»	Sr. Conde de Sepúlveda.
1514	»	Sra. Condesa de Sepúlveda.
1515	»	D. Gregorio F. Serrano y Aguado.
1516	»	Sra. Condesa Viuda de Santiago.
1517	»	Sra. Marquesa de Santillana.
1521	»	D. Juan de la Torre.
1522	»	D. Vicente Tinajero.
1523	»	D. Julián Torresano.
1524	»	D. Miguel Torresano.
1525	»	D. Francisco Torralva.
1528	»	D. Ramón Ussio.
1529	»	D. Recaredo Uhagón.
1531	»	D. César Utrilla Carrasco.
1533	»	D. ^a Flora Urizar, Viuda de Zubiría.
1534	»	Srta. María Jesús de Urcullu.
1535	»	Srta. Asunción de Urcullu.
1536	»	D. Francisco Utrilla Calvo.
1537	»	D. Manuel de la Vega.
1538	»	D. Norberto Vigueira.
1539	»	D. Eduardo Vigueira.

- 1540 31 Mayo 1911. D. Vicente Valcárcel y Mesa.
 1541 » D. Luis Vasconi.
 1542 » D. Honorio Valentín Gamazo.
 1543 » Sra. Condesa Viuda de Yumuri.
 1544 » Sra. Condesa de Yumuri.
 1545 » Sr. Conde de Yumuri.
 1546 » Srta. María de Zafra.
 1547 » D. Toribio Zúñiga Sánchez Cernudo.
 1548 » D.^a Laura de Zehnder.
 1549 » Srta. Laura Zehnder.
 1550 » Srta. María Zubiría Urizar.
 1551 » D.^a María Luisa G. de Amezuia de Ello.
 1552 » Sr. Conde de Cuevas de la Vera.
 1554 6 Julio 1911. Sra. de Wilde.
 1555 » D. José de Lastra.
 1556 16 » D. Antonio Palacios Ramilo.
 1557 18 » D.^a Joaquina Mateo Guerrero de Aleix.
 1559 22 » Sra. Marquesa de Someruelos.
 1562 5 Agosto 1911 D.^a María de la Soledad Martínez Romarate.
 1563 7 » D.^a Emilia Ruiz Arteaga.
 1564 9 » D. Ricardo Magdalena.
 1565 » D.^a María Salud Gayán de Magdalena.
 1566 16 » D. Basilio Avial.
 1567 » D.^a Mercedes Llorens de Avial.
 1568 » D. José Luis de Oriol.
 1569 » D.^a Catalina Urquijo de Oriol.
 1570 28 » D. Julio Conejo de Sala.
 1571 29 » D. Federico Urquidi.
 1572 4 Septbre. 1911 D.^a Adela Alcántara de Sonier.
 1573 1 Octbre. 1911 D. Luis Vidal y Tuason.
 1574 » D. Rodolfo Gelabert Viana.
 1575 » D.^a Soledad Sol de Gelabert.
 1576 » D. Mariano de Bastida.
 1577 » Sra. Marquesa de Argüelles.

- 1578 1 Octbre. 1911 D.^a Enriqueta Rubert.
 1579 » Srta. Elisa Calonge.
 1581 » D. Alejandro Aguiló Fuster.
 1583 » Sr. Duque de Plasencia.
 1584 » D. Fernando de Cárdenas Abarzuza.
 1585 » Sra. Marquesa de Torrelaguna.
 1586 » Srta. María Josefa Díaz Gutiérrez.
 1587 » Srta. Blanca Escalante y Escalante.
 1588 » D.^a Carmen Alonso de Carvia.
 1589 » Dr. D. Miguel Serrano.
 1590 » D. José Bourkail.
 1591 » D. Antonio Grinda Saavedra.
 1592 » Sr. Marqués de Huelvès.
 1593 » D. José López Gutiérrez.
 1594 » D. Celestino Molinero Aedo.
 1595 1 Novbre. 1911 Sr. Escallier.
 1596 » D.^a Valentina Navarro de Plá.
 1597 » Sr. Marqués de Mendigorria.
 1598 » D. Francisco Miranda y García Cernuda.
 1599 » D.^a Clara Díaz Pedregal de Miranda.
 1600 » D. Fabricio de Potestad.
 1601 » D. Enrique Mateo Milano.
 1602 » D.^a María Eugenia de Potestad.
 1603 » D. Joaquín Creah.
 1604 » D.^a Dolores Puget.
 1605 » Srta. Dolores Menéndez.
 1606 » Srta. Concepción Menéndez.
 1607 » D. Mariano Mañeru.
 1608 » D.^a Rosaura Laclaustra de Mañeru.
 1609 » Sra. Viuda de Rivera.
 1610 » Srta. Clara Mombrún.
 1611 » D. César Llorens.
 1612 » Sr. Marqués de Haro.
 1613 » Srta. Concepción Coderch.
 1614 » Srta. Andrea Oñate López.
 1615 » D.^a María Marín de Asúa.
 1616 » D. Alfonso de Aguilar.
 1617 » D.^a Angeles López de Calle.

1618	1	Novbre. 1911	Srta. Dolores de Madrazo.
1621	»		D. Antonio Prats.
1622	»		D. Luis Tausent.
1623	»		D. ^a Berti Tausent.
1624	»		D. Carlos Huiderer.
1625	»		Sra. de Huiderer.
1626	»		D. Alberto Ahles.
1627	»		Srta. Ahles.
1628	»		D. José Herrero de Tejada y Santa Cruz.
1629	»		D. ^a Teresa Espelius, Viuda de Alvarez Capra.
1630	»		D. ^a Angeles Candela.
1631	»		D. Guillermo Hausch.
1632	»		D. Teodoro Hausch.
1633	»		D. José Morán.
1634	»		D. José M. ^a Suárez.
1635	»		D. Constantino Careaga y Cortina.
1636	»		D. José Gómez Ocaña.
1637	»		Sra. de Collado.
1638	»		D. ^a Pilar Gutiérrez de Terán Coghén.
1639	»		D. Pablo Rózpide.
1640	»		D. ^a Rosario Lombera de Gómez Ocaña.
1641	»		D. Enrique Ucelay Sanz.
1642	»		D. ^a Pura Maórtua de Ucelay.
1643	»		D. Vicente Sala.
1644	»		D. José Zomeño.
1645	»		Srta. María Francisca López Cañete.
1646	13	»	D. José Conduela.
1647	»		D. Valentín Álvarez Alvarez.
1648	»		D. Félix Argüello y Díez Canséco.
1650	15	»	D. ^a Margarita Shaco de Soto.
1651	20	»	D. Carlos Balenchana.
1652	»		D. ^a Hortensia Bernad de Balenchana.
1653	22	»	D. Vicente Romero Girón.
1654	»		Srta. Amalia Bernaldo de Quirós y Argüelles.

1655	23	Nbre. 1911.	D. ^a Casimira Ortiz Villajos de Bahía.
1656	1	Dbre.	D. Luis Landecho.
1657	»		D. ^a Trinidad Díez de la Maza del Piñal.
1658	»		Srta. Esperanza del Piñal y Díez de la Maza.
1659	»		Srta. Juana del Piñal y Díez de la Maza.
1660	»		D. Carlos Sala.
1661	»		D. José María Ortiz de la Torre.
1662	»		Srta. María de los Angeles Tornos.
1663	»		D. ^a María de los Angeles Espelius.
1664	»		D. Alejandro Crespo.
1665	»		D. ^a Antonia Mathet de Crespo.
1666	»		Sra. Condesa de Sclafani.
1667	»		Sra. Duquesa de Sotomayor.
1668	»		D. ^a Marta Terrero y Salcedo.
1669	»		D. ^a María Ruiz de Ortiz de la Torre.
1670	»		Sra. de Sala.
1671	»		Sra. de la Corzana.
1672	»		Srta. Cristina Osorio y Martos.
1673	»		Sra. Duquesa de Luna.
1674	»		Srta. Emilia P. Montero.
1675	»		D. Eusebio Martínez Olmedo.
1676	»		D. Prudencio Alvaro.
1677	»		Srta. Asunción Cortés.
1678	»		D. Carlos Conde.
1679	»		D. Isidro Navarro.
1680	3	»	D. ^a Irene Ceballos de Sanz.
1681	»		Sr. Marqués de Figueroa.
1682	»		D. Nazario de Calonge y García.
1683	4	»	D. Federico Mestre Peón.
1684	»		Sr. Marqués de Zugasti.
1685	»		Sra. Condesa de Aldana.
1686	»		D. ^a Adriana Albéniz.
1687	»		D. Emilio Sabater Domenech.
1688	»		D. Eduardo Gasset.
1690	11	»	D. Anselmo Aracil Gosálvez.

1691 11	Dbre. 1911.	D. Miguel Otamendi.
1692	»	D. Gustavo Scholle.
1693	»	D. Jorge Silvela.
1694 12	»	D. Enrique Chacón.
1695	»	D. ^a Carlota Muriedes de Chacón.
1696	»	D. ^a Salud Ayllón de Domingo.
1697 18	»	Sra. de Scholle.
1698 19	»	Sra. Marquesa de Perinat.
1699	»	Sra. Duquesa de Andria.
1700 21	»	Sr. Conde de Parcent y de Contamina.
1701	»	Sr. Conde de Santa Lucía.
1702	»	D. Luis Vinardell.
1703	»	D. ^a Jesusa Alesanco de Vinardell.
1704 1	Enero 1912.	D. ^a Julia Torres de Sangro.
1705	»	D. Pedro Sangro.
1706	»	Srta. Pilar Amayas.
1707	»	D. Vicente Marchimbarrena.
1708	»	D. ^a Angeles F. Bustillo de Henestrosa.
1709 23	»	D. Luis Nueda y Santiago.
1710 26	»	D. José Relvas.
1711	»	D. Carlos Relvas.
1712 27	»	D. ^a Consuelo Egusquiza, Viuda de Anduaga.
1713 21	Fbro. 1912.	D. ^a Carmen de Satrustegui de Padilla.
1714	»	Srta. María de los Angeles de Padilla.
1715 23	»	D. ^a Angeles de Oriol de Ibarra.
1716 24	»	D. ^a Eloísa Moreno, Viuda de Rey.
1717 26	»	D. ^a Francisca García de Tuñón.
1718	»	Srta. María Costi Tuñón.
1719	»	D. Guillermo Pedregal.
1720	»	D. ^a Aurea García de Tuñón de Pedregal.
1721 27	»	Srta. Julia Urbina y Melgarejo.
1722	»	D. Manuel de Caabeyro.
1723	»	D. José de Vizcarrondo.
1724	»	D. Angel Magdalena.

1725 29	Fbro. 1912.	D. César Carvajal.
1726	»	D. ^a María Tuñón de Carvajal.
1727	»	D. ^a Isabel Lafora de Zavala.
1728	»	D. Luis Parrella.
1729	»	D. Lorenzo de Uhagón.
1730	»	D. ^a Eugenia Relvas.
1731	»	Srta. María Relvas.
1732	»	D. Manuel Relvas.
1733 1	Marzo 1912	D. Luciano Marchessi.
1734	»	D. Ricardo Rodríguez Pastor.
1735	»	D. M. Arana.
1736	»	D. ^a Lucrecia Arana.
1737	»	D. Feliciano Alvarez González.
1738	»	D. Thomas Matamala Sastre.
1739	»	D. Aurelio García Lavín.
1740	»	D. Fernando Castelo.
1741 13	»	Srta. Milagros Rodríguez Avial.
1742	»	D. ^a Dolores Rodríguez Avial de Zuloaga.
1743 19	»	D. Avelino Benavente.
1744	»	D. ^a Mercedes de Bárbara de Benavente.
1745	»	Srta. María Benavente.
1746 20	»	D. Luis Betegón.
1747	»	D. ^a Eloísa Castellano de Betegón.



Lista alfabética de los Señores Socios
en 31 de Marzo de 1912.

A

Número y año
del ingreso.

1353	1911	Abella (Srta. Salvadora), <i>Caños, 6.</i>
849	—	Abrantes (Sra. Duquesa Viuda de), <i>Alcalá, 101.</i>
93	—	Abreu (D. Gabriel), <i>Serrano, 30.</i>
896	—	Acapulco (Sra. Marquesa Viuda de), <i>General Arrando, 7.</i>
1287	—	Adalid (Srta. María del), <i>Piamonte, 14.</i>
1279	—	Adaro (D. Luis), <i>Magdalena, 7.</i>
1225	—	Agrasot y González (Srta. María), <i>Monte Esquinza, 14.</i>
1616	—	Aguilar (D. Alfonso de), <i>Goya, 15.</i>
979	—	Aguilar y Cuadra (D. Rafael), <i>San Roque, 18.</i>
222	—	Aguilar y Salas (D. José María), <i>Serrano, 42.</i>
924	—	Aguilera (Srta. Jimena), <i>Conde de Aranda, 10.</i>
925	—	Aguilera (Srta. Beatriz), <i>idem.</i>
1346	—	Aguilera (D. Joaquín), <i>Orellana, 9.</i>
1581	—	Aguiló y Fuster (D. Alejandro), <i>Princesa, 6.</i>
638	—	Aguinaga (D. José), <i>Serrano, 24.</i>
1434	—	Aguinaga (Sra. D. ^a Carolina Keller de), <i>Serrano, 27.</i>
1118	—	Aguinaga Arruché (D. Ramón), <i>idem.</i>
1119	—	Aguinaga Keller (Srta. Dolores), <i>idem.</i>
1014	—	Aguirre (D. Ignacio), <i>Plaza del Progreso, 12.</i>
1218	—	Aguirre (Sra. D. ^a Mariana), <i>P.^a del Conde de Miranda, 3.</i>
1217	—	Aguirre Carbonel (D. Moisés), <i>idem.</i>
761	—	Aguirre é Hidalgo (D. José María), <i>Jovellanos, 5.</i>
1226	—	Aguirre y Martos (D. Manuel), <i>Plaza del Conde de Miranda, 3.</i>

- 1227 1911 Aguirre y Martos (D. José Luis), *P.^a Conde Miranda*, 3.
 1291 — Aguirre y Martos (D. Gonzalo), *idem*.
 1226 — Ahles (D. Alberto), *Alcalá*, 46.
 1227 — Ahles (Srta.), *idem*.
 1245 — Ahumada (Sra. Marquesa de), *Paseo de la Castellana*, 26.
 1246 — Ahumada (Sr. Marqués de), *idem*.
 1215 — Alamo (Sra. D.^a Clementina Pérez y Muñoz de), *Almagro*, 2.
 555 — Alba (Sr. Duque de), *Princesa*, 10.
 831 — Albacete (D. Luis), *Crus*, 18 y 20.
 21 — Albadalejo (D. Pedro), *Jorge Juan*, 5.
 30 — Albear (D. Francisco), *Juan de Mena*, 12.
 1153 — Albear (D. Gerardo), *Jorge Juan*, 9.
 1347 — Albear de la Colina (D. Juan José), *Conde de Aranda*, 1.
 716 — Albéniz (Srta. Clementina), *Carranza*, 8.
 1686 — Albéniz (Sra. D.^a Adriana de), *Alcalá*, 60.
 1329 — Albéniz Jordana (D. Alfonso), *idem*.
 318 — Alcalá Galiano (D. Alvaro), *Paseo de la Castellana*, 5.
 43 — Alcalá del Olmo (D. Evaristo), *Fomento*, 6 y 8.
 1141 — Alcalá del Olmo (Srta. Gilda), *idem*.
 1685 — Aldama (Sra. Condesa de), *Ayala*, 16.
 1432 — Aldecoa (Sra. D.^a Socorro Iniguez de), *Velázquez*, 14.
 885 — Alderete Ansótegui (D. Severiano), *Marqués de Monasterio*, 4.
 1557 — Aleix (Sra. D.^a Joaquina Mateo Guerrero de), *Prado*, 15.
 1187 — Aleix Beain (D. Alfredo), *idem*.
 31 — Alemany (D. Luis), *Echegaray*, 29.
 623 — Aleu Carrera (D. Manuel), *Valverde*, 36.
 1140 — Algora del Cueto (Sra. D.^a Sagrario), *San Leonardo*, 5 duplicado.
 941 — Almaraz (Sr. Conde de), *Sacramento*, 3.
 942 — Almaraz (Sra. Condesa de), *Sacramento*, 3.
 632 — Almodóvar y Navarro (D. Luis), *Delicias*, 16.
 85 — Alonso (D. Emilio), *Los Madrazo*, 18.
 1010 — Alonso (D. Gonzalo), *idem*.
 481 — Alonso González (D. Domingo), *Alcalá*, 88.
 820 — Alonso Martínez (D. José), *Felipe IV*, 9.
 625 — Alonso Orduña (D. José), *Almagro*, 2.
 794 — Alonso Saindo (D. Manuel), *Paseo de Recoletos*, 25.

- 56 1911 Alonso Vargas (D. Antonio), *Plaza del Ángel*, 2.
 120 — Alós (D. Nicolás de), *Seirano*, 45.
 1344 — Álvarez (Srta. Carmen), *Conde de Aranda*, 18.
 1358 — Álvarez (Sra. D.^a María Basagoiti de), *idem*.
 1402 — Álvarez (Sra. D.^a Elisa G.^a Viuda de), *idem*.
 1647 — Álvarez y Álvarez (D. Valentín), *Príncipe*, 19 y 21.
 1629 — Álvarez Capra (Sra. D.^a Teresa Espellus, Viuda de), *Paseo de Recoletos*, 19.
 934 — Álvarez Conet (D. Braulio), *Juanelo*, 16.
 566 — Álvarez García (D. Miguel), *Conde de Aranda*, 18.
 1737 1912 Álvarez González (D. Feliciano), *Santa María*, 6.
 265 1911 Álvarez Mendizábal (D. José M.^a), *Lagasca*, 42.
 269 — Álvarez Mendizábal (D. Juan), *Lagasca*, 42.
 980 — Álvarez Sáinz de Aja (D. Enrique), *Alcalá*, 66.
 1676 — Alvaro (D. Prudencio), *San Bernardo*.
 1249 — Allendesalazar (Sra. D.^a María Bernard de), *Carrera de San Jerónimo*, 38.
 1250 — Allendesalazar (Srta. Emilia), *idem*.
 1234 — Amar de la Torre (Srta. Teresa), *Paseo de Atocha*, 9.
 1706 1912 Amayas (Srta. Pilar), *Almirante*, 2 triplicado.
 1264 1911 Amézaga (Srta. Purificación), *Juan de Mena*, 12.
 643 — Amunategui (D. José), *Olózaga*, 6.
 1699 — Andría (Sra. Duquesa de), *Prado*, 26.
 1712 1912 Anđuaga (Sra. D.^a Consuelo Egusquiza, Viuda de), *Velázquez*, 45.
 440 1911 Apalategui (D. Pedro), *Orellana*, 8.
 1690 — Aracil Gosálvez (D. Anselmo), *Paseo de la Castellana*, 37.
 1736 1912 Arana (Sra. D.^a Lucrecia), *Abascal*, 2.
 1735 — Arana (M.), *idem*.
 1186 1911 Arana (Sra. D.^a Adriana Grases de), *Felipe IV*, 7.
 1183 — Arana Grases (D. Rafael), *idem*.
 1184 — Arana Grases (Srta. María Ysaura), *idem*.
 1185 — Arena Grases (Srta. María Esperanza), *idem*.
 150 — Aranaz Baeza (D. Gonzalo), *Goya*, 27.
 175 — Aranaz Claveró (D. Ignacio), *idem*.
 1284 — Aranda (D. Miguel), *Alcalá*, 147.
 1019 — Arango y Arango (D. José), *Alcalá*, 48.
 139 — Araujo (D. Emilio), *Claudio Coello*, 18.
 182 — Araujo (Sra. D.^a Antonia Richi de), *idem*.

- 507 1911 Araujo Costa y Blanco (D. Luis), *Manzana*, 14.
 1220 — Araujo y Parareda (D. Victoriano), *Alcalá*, 32.
 1448 — Arce (Sra. D.^a Concepción Martínez de), *Plaza de Santa Ana*, 4, *tienda*.
 1345 — Arce Planella (D. Alberto), *idem*.
 1024 — Arenas (Sra. D.^a Micaela Chaves de), *Arrieta*, 8.
 1023 — Arenas y Díaz (D. José), *idem*.
 1026 — Arenas y Díaz (Srta. Concepción), *idem*.
 1027 — Arenas y Díaz (Srta. Josefa), *idem*.
 1028 — Arenas y Díaz (Srta. Ana), *idem*.
 1022 — Arenas y García (D. José), *idem*.
 1025 — Arenas y García (Srta. Vicenta), *idem*.
 803 — Arévalo Salto (D. Felipe), *Atocha*, 131 *duplicado*.
 1577 — Argüelles (Sra. Marquesa de), *Serrano*, 69.
 1648 — Argüello y Díez Canseco (D. Félix), *Caños*, 1 *triplicado*.
 342 — Arín (D. Valentín), *Veneras*, 2.
 1084 — Arjona y Andrés (D. Joaquín), *Montera*, 40.
 156 — Armiñán (D. Luis), *Plaza de la Independencia*, 2.
 563 — Aroca Palacios (Srta. Concepción), *Carmen*, 40.
 564 — Aroca Palacios (D. Rafael), *idem*.
 3 — Arregui (D. Vicente), *Duque de Rivas*, 8.
 1449 — Arregui (Sra. D.^a Carmen Moliner de), *idem*.
 219 — Arteaga (D. Fernando de), *Infantas*, 1.
 1355 — Arteaga y Falguera (Srta. María), *Plaza de la Independencia*, 4.
 231 — Arteta (D. Félix), *Reina*, 45.
 397 — Asensio (D. Manuel), *Lista*, 4.
 404 — Aser (D. Francisco), *Duque de Rivas*, 3.
 362 — Aspiazu (D. Ubaldo de), *Castelló*, 12.
 55 — Astudillo (D. Manuel), *Columela*, 5.
 9 — Asúa (D. Germán), *Orellana*, 8.
 72 — Asúa (D. Pedro), *Mayor*, 76.
 112 — Asúa (D. Miguel de), *Orellana*, 5.
 1615 — Asúa (Sra. D.^a María Marín), *Orellana*, 8.
 131 — Audivert (D. Evaristo), *Atocha*, 78.
 1354 — Avancini (D. Angel), *Valverde*, 26.
 1567 — Avial (Sra. D.^a Mercedes Llorens de), *Lista*, 16.
 1566 — Avial (D. Basilio), *idem*.
 1233 — Ayalde (D. José), *Plaza del Rey*, 5.

B

- 1051 1911 Baeza (D. Ricardo), *Campomanes*, 13.
 1655 — Bahía (Sra. D.^a Casimira Ortiz Villajas de), *Hilario Peñasco*, 2.
 99 — Bahía Chacón (D. Luis), *idem*.
 476 — Bahía Urrutia (D. Luis), *idem*.
 394 — Balaguer (D. Arturo), *Preciados*, 25.
 1651 — Balenchana (D. Carlos), *Nicolás María Rivero*, 3.
 1652 — Balenchana (Sra. D.^a Hortensia Bernard de), *idem*.
 592 — Balsa (D. José), *Cuesta de Santo Domingo*, 20.
 89 — Balseiro (D. Ignacio), *Larra*, 10.
 847 — Baños Ruiz (D. Fernando), *San Sebastián*, 2.
 518 — Barajas (D. José), *Hortaleza*, 132.
 574 — Barajas (D. Luciano), *idem*.
 465 — Barba (D. Ignacio), *Fúcar*, 22.
 634 — Bárcenas (D. Fernando), *Conde de Aranda*, 18.
 66 — Bárcenas (D. Leopoldo), *idem*.
 82 — Bárcenas (D. Leopoldo), *idem*.
 1497 — Barrie (Sra. D.^a Carlota R. Fajardo de), *Carreta de San Jerónimo*, 53.
 950 — Barinaga (Srta. María), *Doña Bárbara de Braganza*, 5 *duplicado*.
 151 — Barroso (D. Eugenio), *Conde de Romanones*, 12.
 588 — Batier (D. Ignacio), *San Bernardo*, 54.
 589 — Batier (Sra. de), *idem*.
 1130 — Basabe (D. Félix), *Mayor*, 16, *entresuelo*.
 653 — Basabe Limiñana (Dr. Manuel), *Arenal*, 24.
 64 — Basagoiti (D. Antonio), *Juan de Mena*, 12.
 1157 — Bascarán (D. Fernando de), *Serrano*, 56.
 1158 — Bascarán (Srta. Luisa), *María de Molina*, 1.
 130 — Baselga (D. Antonio), *Forge Juan*, 24.
 779 — Baselga (D. Fernando), *idem*.
 1576 — Bastida (D. Mariano de), *San Bernardo*, 20.
 339 — Bejarano (D. Julio), *Barquillo*, 8 *duplicado*.
 213 — Beltrán y de Torres (D. Francisco), *Príncipe*, 16.
 1743 1912 Benavente (D. Avelino), *Atocha*, 109.

- 1744 1912 Benavente (Sra. D.^a Mercedes de Bárbara de), *Atocha*, 109.
 1745 — Benavente (Srta. María), *idem*.
 1120 1911 Benedito (D. Manuel), *Serrano*, 51.
 297 — Benaiges (D. José), *Fomento*, 1 duplicado.
 516 — Benjumea (D. Diego), *Génova*, 22.
 1357 — Benítez y Vélez (Srta. María de la Concepción), *Juan de Mena*, 11.
 292 — Bergamín Gutiérrez (D. Tomás), *Olózaga*, 4.
 392 — Berges Mateos (D. Luis), *Los Madrazo*, 18.
 1359 — Bernáldez (D. Juan), *Conde de Xiquena*, 9.
 1654 — Bernaldo de Quirós y Argüelles (Srta. Amalia), *Serrano*, 69.
 921 — Berruero (Sra. D.^a Dolores Debate de), *Leganitos*, 13.
 966 — Berruero (D. Joaquín), *idem*.
 491 — Berrueta (D. Jacinto), *Isabel la Católica*, 11.
 423 — Beruete y Moret (D. Aureliano), *Génova*, 15.
 1111 — Beruete (Sra. D.^a María Teresa Moret de), *idem*.
 699 — Bernstein (Srta. Julia), *Orfila*, 5.
 698 — Bernstein (D. Guillermo), *idem*.
 1746 1912 Betegón (D. Luis), *Serrano*, 48.
 1747 — Betegón (Sra. D.^a Elisa Castellano de), *idem*.
 1196 1911 Blanco Recio (D. José Ramón), *Velázquez*, 19.
 212 — Blass (D. José), *San Mateo*, 1.
 669 — Boceta (D. Antonio), *Cuesta de Santo Domingo*, 20.
 364 — Boguerín Montoco (D. Joaquín), *Estrella*, 5.
 277 — Boix (D. Emilio), *Sagasta*, 25.
 722 — Bolaños (Sra. Marquesa de), *Villanueva*, 16.
 1430 — Bonifaz (Sra. D.^a Dolores Ibarra de), *Velázquez*, 9.
 199 — Bonifaz y Rico (D. Juan José), *idem*.
 266 — Bonilla (D. Eduardo), *Gravina*, 14.
 630 — Bonilla (D. José de), *Lagasca*, 42.
 343 — Bonilla y San Martín (D. Adolfo), *Velázquez*, 18.
 656 — Bonilla y San Martín (Srta. María del Pilar), *idem*.
 1146 — Boninn (Madame), *Mayor*, 90.
 1145 — Boninn Lelio Lougary (Sr. Conde de), *idem*.
 499 — Bohnat (D. Agustín), *Mesenero Romanos*, 40.
 505 — Bórdas (Sra. D.^a María Boceta de), *Sagasta*, 28.
 1361 — Borregón (D. Antonio), *Alcalá*, 35, segundo.
 4 — Borrell (D. José), *Conde de Aranda*, 18.

- 32 1911 Borrell (D. Félix), *Conde de Aranda*, 18.
 1091 — Borrell (Sra. D.^a María García Lastra de), *idem*.
 713 — Borrell y García (D. José), *idem*.
 714 — Borrell y García (Srta. María), *idem*.
 866 — Borrell y García (Srta. Esperanza), *idem*.
 1194 — Borrell y García (D. Félix), *idem*.
 17 — Bosch (D. Carlos), *Alcalá*, 48.
 786 — Bosch (Srta. Josefa), *Génova*, 13.
 787 — Bosch (Srta. María Leticia), *idem*.
 354 — Botella (D. Ernesto), *Mayor*, 18.
 858 — Botella (D. Sixto), *General Castaños*, 15.
 1590 — Bourkail (D. José), *Relatores*, 13.
 706 — Bruguera Ortiz (D. Federico), *Serrano*, 19.
 1389 — Brunet (Sra. D.^a Luisa Fábregas, Viuda de), *Arenal*, 26.
 1438 — Brunet y Fábregas (Srta. Amparo), *idem*.
 1439 — Brunet y Fábregas (Srta. Gloria), *idem*.
 864 — Buissen (Sra. Viuda de), *Conde de Aranda*, 5.
 865 — Buissen (Srta. Luisa), *idem*.
 78 — Burgos (D. Francisco), *Lista*, 3.
 991 — Bushell (Srta. María), *Barquillo*, 5.
 1081 — Bustillo (D. Gerardo), *Monte Esquinza*, 20.
 ©
 1722 1912 Caabeyro (D. Manuel), *Orellana*, 6.
 186 1911 Cabanillas (D. José María), *Lagasca*, 10.
 871 — Cabanillas Puente (Srta. Carmen), *idem*.
 136 — Cabanillas Rodríguez (D. Rafael), *Columela*, 6.
 137 — Cabanillas Rodríguez (D. Luis), *Valenzuela*, 6.
 141 — Cabanillas Rodríguez (D. José), *Columela*, 6.
 171 — Cabello y Lapiedra (D. Luis María), *Columela*, 5.
 1312 — Cabezas Lary (Srta. Sara), *Príncipe de Vergara*, 3.
 1313 — Cabezas Lary (D. Gonzalo), *idem*.
 1134 — Cáceres (Srta. Mercedes), *Claudio Coello*, 21.
 949 — Cadenas (D. Francisco), *Fernando VI*, 17.
 94 — Caleyá (D. Carlos de), *Conde de Aranda*, 4.
 1579 — Calonge (Srta. Elisa), *Casado del Alisal*, 5.
 1682 — Calonge y García (D. Nazario), *idem*.

- 57 1911 Calvo (D. Eugenio), *Calle de Recoletos, 10.*
 157 — Calvo (D. Paulo), *Almirante, 5.*
 1339 — Calvo (Sra. D.^a Pilar Semprún de), *Calle de Recoletos, 10.*
 951 — Calvo Oróstegui (D. Emilio), *Alarcón, 10, primero.*
 952 — Calvo (Sra. D.^a Julia Aguirre de), *idem.*
 986 — Calle (Sra. D.^a Jesusa López de), *Sacramento, 3.*
 1671 — Calle (Sra. D.^a Angeles López de), *Los Madrazo, 22.*
 673 — Calleja (D. Luis), *Campomanes, 8.*
 1374 — Calleja (Srta. Emilia), *Alfonso XII, 4.*
 200 — Calleja Gómez (D. Fernando), *Desengaño, 10 cuádrup.do*
 1505 — Calleja Gutiérrez (D. Saturnino), *Valencia, 28.*
 6 — Campo (D. Conrado del), *Arrieta, 15.*
 689 — Campo (D. Emilio del), *idem.*
 923 — Campos (D. Gregorio), *Marqués de Valdeiglesias, 4 duplicado.*
 1265 — Campos (D. Ricardo), *Cedaceros, 11.*
 23 — Campuzano (D. Tomás), *San Pedro, 18.*
 931 — Cancio (D. Gerardo), *Desengaño, 12.*
 816 — Candeira (D. Constantino), *Claudio Coello, 65.*
 1630 — Cándela (Sra. D.^a Angeles), *Almagro, 21.*
 1646 — Canduela (D. José), *Goya, 28.*
 1243 — Canthal (D. Luis), *Paseo de la Castellana, 26.*
 1244 — Canthal (Sra. D.^a Amalia Girón de), *idem.*
 1309 — Canthal y Girón (D. Fernando), *idem.*
 1365 — Carrasco (Srta. Luisa), *Aguirre, 1.*
 798 — Cárcar y Julia (D. Fausto Federico), *Teruel, 8.*
 83 — Carcedo (D. Primitivo), *Diego de León, 3.*
 1156 — Cárdenas (Sra. D.^a Higinia R. de Grijalba de), *Se-rrano, 56.*
 1584 — Cárdenas Abarzuza (D. Fernando de), *Claudio Coello, 48.*
 1260 — Cárdenas y R. de Rivas (Srta. María), *Carrera de San Jerónimo, 38.*
 905 — Careaga (Srta. Rosario de), *Malasaña, 5.*
 1635 — Careaga y Cortina (D. Constantino), *Pérez Galdós, 4 y 6.*
 825 — Careaga y Waker (Srta. Marieta), *Malasaña, 5.*
 194 — Carre (D. José María del), *Pozas, 16.*
 667 — Carrera (Srta. Pilar), *Doña Bárbara de Braganza, 3.*
 663 — Carlos (D. Rodrigo de), *Zurbano, 28.*
 906 — Carnicer (D. César), *Gobierno Civil.*

- 1334 1911 Carstein (Leo von), *Echegaray, 22, principal.*
 1725 1912 Carvajal (D. César), *Lealtad, 17.*
 1728 — Carvajal (Sra. D.^a María Tuñón de), *idem.*
 628 1911 Carvia (D. Salvador), *Paseo de San Vicente, 6.*
 1588 — Carvia (Sra. D.^a Carmen Alonso de), *idem.*
 414 — Casa López (Sra. Marquésa de), *Columela, 5.*
 1380 — Casares (D. Antonio), *P.^a Sta. Catalina de los Donados, 2.*
 787 — Casas (D. Julián), *Zurita, 17.*
 1487 — Casas (Sr. Pérez), *Arrieta, 5.*
 1334 — Casenave (Sra. D.^a Rosa Bravo de), *Alcalá, 97.*
 274 — Casenave y Bravo (D. Juan de), *idem.*
 275 — Casenave y Bravo (D. José), *idem.*
 1335 — Casenave y Bravo (Srta. Rosa), *idem.*
 273 — Casenave y Pérez (D. José), *idem.*
 366 — Castedo (D. Sebastián), *Carranza, 16.*
 488 — Castedo (D. Julián), *Escorial, 5.*
 526 — Castedo (Sra. D.^a Luisa H. de Padilla de), *Carranza, 16.*
 508 — Castellanos (D. Angel), *Florida, 3.*
 590 — Castelar (Sr. Marqués de), *Magdalena, 12.*
 1740 1912 Castelo (D. Fernando), *Luis Cabrera, 6 (Prosperidad).*
 103 1911 Castels (D. Angel María), *Juan Bravo, 1.*
 789 — Castells (D. Ricardo), *Plaza de Herradores, 12.*
 790 — Castells (D. Antonio), *idem.*
 833 — Castilla y Zapatero (Srta. M.^a Francisca), *Don Ramón de la Cruz, 17.*
 110 — Castillo de Chirel (Sr. Barón del), *Ayalá, 40.*
 594 — Castillo de Chirel (Sra. Baronesa del), *idem.*
 506 — Castillo de Genovés (Sr. Vizconde del), *Argensola, 18.*
 1383 — Castillo y Haro (D. Antonio), *Alfonso XII, 10.*
 1377 — Casuso Obeso (D. José), *Ferraz, 31.*
 943 — Cavanna Junca (D. Luis), *Concepción Jerónima, 26.*
 944 — Cayanna (Sra. D.^a Magdalena Ros de), *idem.*
 622 — Ceballos (Sra. D.^a Isabel Soldevilla, Viuda de), *Alcalá, 65.*
 1367 — Celada (D. Vicente), *Costanilla de los Capuchinos, 5.*
 1 — Cendra (D. Manuel de), *Núñez de Balboa, 30.*
 177 — Cendra (Sra. D.^a Carlota Frigola de), *idem.*
 224 — Cenicerós (D. Angel), *Arrieta, 11.*
 225 — Cenicerós (D. Alfredo), *idem.*
 464 — Cenicerós (Srta. Elisa), *idem.*

- 242 1911 Cervero Lacort (D. Alfonso), *Sagasta*, 8.
 1381 — Cirat (Srta. Ana), *Lealtad*, 5 y 7.
 1124 — Cisneros (D. Juan), *Serrano*, 47.
 1373 — Cisneros (D. Eduardo), *Duque de Rivas*, 7.
 65 — Cobián (D. Juan José), *Serrano*, 40.
 1236 — Cobián (Sra. D.^a Manuela Aranda de), *idem*.
 965 — Codersch (D. Rafael), *Juan de Mena*, 19.
 1613 — Codersch (Srta. Concepción), *idem*.
 1637 — Collado (Sra. de), *Jorge Juan*, 27.
 487 — Collantes (D. Santiago), *Villamagna*, 2 duplicado.
 814 — Colorado (D. Alberto), *Velázquez*, 30.
 299 — Compaired (D. Celestino), *Serrano*, 8.
 24 — Conde (D. Eugenio), *Pasaje Moderno*, 3.
 1678 — Conde (D. Carlos), *Concepción Ferónima*, 26.
 902 — Conde y Luque (Srta. María Teresa), *Sagasta*, 31.
 903 — Conde y Luque (Sra. D.^a Mercedes Herrero de), *idem*.
 948 — Conde y Luque (D. Juan José), *idem*.
 1570 — Conejo de Sola (D. Julio), *Ferraz*, 92.
 1154 — Conradi (Srta. María), *Paseo de Recoletos*, 37.
 1199 — Conradi (Sra. D.^a María Benito de), *idem*.
 1372 — Conradi (Srta. Concepción), *idem*.
 567 — Corral Aguirre (D. Martín), *Barbieri*, 1.
 848 — Corazón García (D. Alberto), *San Sebastián*, 2.
 316 — Cortejarena (D. José), *General Castaños*, 3 y 5.
 317 — Cortejarena (D. Francisco), *Fernánflor*, 8.
 1677 — Cortés (Srta. Asunción), *Conde de Aranda*, 31.
 1671 — Corzana (Sra. Condesa de la), *Paseo de Recoletos*, 13.
 1253 — Costa (D. Fernando), *San Sebastián*, 2.
 841 — Costa (Sra. D.^a Joaquina Pomares de), *Pacífico*, 40.
 840 — Costa Navarro (D. Leopoldo), *idem*.
 1718 1912 Costi Tuñón (Srta. María), *Alarcón*, 5.
 1382 1911 Covisa (D. Isidro), *Pianonte*, 7.
 1603 — Creagh (D. Joaquín), *Alcalá*, 99.
 1664 — Crespo (D. Alejandro), *Monteleón*, 34 y 36.
 1665 — Crespo (Sra. D.^a Antonia Mathet de), *idem*.
 223 — Crós (D. Ramón), *Jorge Juan*, 9 triplicado.
 298 — Cruz González (D. Agapito), *Rosales*, 10.
 1072 — Cuadra (Sra. de), *Paseo de la Castellana*, 47.
 636 — Cuyás (D. Arturo), *Serrano*, 29.

CH

- 1694 1911 Chacón (D. Enrique), *Lealtad*, 17.
 1695 — Chacón (Sra. D.^a Carlota Muriedas de), *idem*.
 1316 — Chao de Romea (Sra. D.^a Blanca), *Velázquez*, 12.
 1379 — Chapí (Srta. María Teresa), *Lista*, 4.
 614 — Chapí Selva (Srta. Cecilia), *idem*.
 568 — Charrín (D. Acacio), *Lope de Vega*, 23 y 25.
 15 — Chávarri (D. Gregorio de), *Almagro*, 21.
 1114 — Chávarri (Sra. D.^a María Rodríguez de), *Plaza de la Independencia*, 2.
 1029 — Chaves (Srta. María Ortiz), *Arrieta*, 8.
 1378 — Chevallier (Srta. Matilde), *Barbieri*, 14 y 16.
 1137 — Chichar Tavira (D. Agustín), *Fernando VI*, 31.
 1108 — Chinchilla (Srta. Linda), *Paseo de Recoletos*, 35.
 1109 — Chinchilla (Srta. Alicia), *idem*.
 1375 — Chinchilla (D. Antonio), *idem*.

D

- 1000 1911 Dafance Rubio (D. Germán), *Calvo Asensio*, 5.
 793 — Daganzo Martínez (D. Rafael), *Pez*, 6.
 806 — Dahlander (Srta. Concepción), *Príncipe de Vergara*, 12.
 528 — Dangers (D. Leonardo), *Plaza de las Cortes*, 4.
 920 — Debate (Srta. Elisa), *Leganitos*, 13.
 1197 — Decref (D. Joaquín), *Fernando VI*, 8.
 845 — Derqui y Derqui (D. José), *Puebla*, 4.
 887 — Díaz (Srta. María Luisa), *Fernando el Santo*, 22.
 1385 — Díaz del Castillo (Srta. Eugenia), *Jesús*, 2.
 512 — Díaz de Ceballos (D. Alfonso), *Alcalá*, 65.
 118 — Díaz Giles (D. José), *Lope de Vega*, 21.
 241 — Díaz Gómez (D. Eugenio), *Marqués de Leganés*, 7.
 1586 — Díaz Gutiérrez (Srta. María), *Paseo de la Castellana*, 9.
 1384 — Díaz de Rivera y Mena (D. Ramón), *Hermosilla*, 1.
 segundo.
 205 — Díaz Valero (D. Enrique), *Conde Duque*, 12 y 14.

- 185 1911 Díez de Canseco (D. Laureano), *Caños, 1 triplicado.*
 1238 — Diz (Sra. D.^a Teresa Flórez de), *Ciudad Lincal.*
 1237 — Diz Bercedoniz (D. Manuel), *idem.*
 1239 — Diz Flórez (D. Pablo), *idem.*
 1240 — Diz Flórez (Srta. Amelia), *idem.*
 1241 — Diz Flórez (D. Fernando), *idem.*
 1242 — Diz Flórez (Srta. María de la Cruz), *idem.*
 1696 — Domingo (Sra. D.^a Salud Ayllón de), *Génova, 19.*
 256 — Domingo Osma (D. José), *Villanueva, 15.*
 301 — Domingo y Tristán (D. Víctor M.), *Génova, 19, tercero.*
 598 — Dórda Estrada (D. Ramón), *Gonzalo de Córdoba, 15.*
 718 — Driget Fernández (D. Luis), *San Bernardo, 127.*
 976 — Dubois Marzal (D. José), *Carretera de Hortaleza, 46.*
 525 — Dupuy (D. Leopoldo), *Amnistía, 6, segundo.*
 34 — Dupuy de Lome (D. Luis), *Velázquez, 22.*
 639 — Dupuy de Lome (D. Enrique), *idem.*

E

- 1067 1911 Ellacurriaga (D. Cristóbal), *Segovia, 10.*
 1068 — Ellacurriaga (D. Fernando), *idem.*
 532 — Elías García (D. Ricardo de), *Espíritu Santo, 34.*
 1551 — Elío (Sra. D.^a María Luisa G. de Amezua de), *Alarcón, 12.*
 1247 — Ehcina (Condesa de la), *Paseo de Recoletos, 37.*
 26 — Enciso (D. José), *Fomento, 6 al 10.*
 324 — Enerol y Masot (D. José de), *Mayor, 85.*
 572 — Enjuto Ferrán (D. Federico), *Alcalá, 111, principal.*
 573 — Enjuto Ferrán (D. Joaquín), *idem.*
 1112 — Ensenada (Marqués de la), *Serrano, 53.*
 1148 — Entreríos (D. Carlos), *Hortaleza, 81.*
 1387 — Erenas y Gundiano (Srta. María L.), *Ponciano, 8 duplicado.*
 1587 — Escalante y Escalante (Srta. Blanca), *Villanueva, 25.*
 1595 — Escallier (Sr.), *Paseo de Recoletos, 10.*
 388 — Escauriaga (D. José de), *Almagro, 4.*
 389 — Escauriaga (D. Antonio), *idem.*
 701 — Escolar Aragón (D. José Luis), *Los Madrazo, 8.*
 702 — Escolar Aragón (D. Carlos), *idem.*

- 741 1911 Español Villasante (D. Francisco), *Fernando el Santo, 5.*
 1663 — Espelús (Sra. D.^a María de los Angeles), *Goya, 28.*
 214 — Espina y García (D. Antonio), *Colonia del Porvenir (Carabanchel Bajo).*
 79 — Espinola (D. Rodrigo), *General Pardiñas, 6.*
 443 — Estévez (Srta. Esperanza), *Atocha, 4 duplicado.*
 637 — Estévez Fernández (D. Antonio), *idem.*
 774 — Estibaus (Srta. Cecilia), *Martín de los Heros, 50.*
 742 — Etchecopar (Sra. D.^a Clara Caiñas, Viuda de), *Alcalá, 80 antiguo.*
 1031 — Eza (Sr. Vizconde de), *General Castaños, 4.*
 1032 — Eza (Sra. Vizcondesa de), *idem.*

F

- 48 1911 F. Quintana (D. Tomás), *Carretas, 41.*
 610 — Fabra (D. Alejandro), *Carranza, 21.*
 611 — Fabra (Sra. D.^a Susana Jiménez de), *idem.*
 401 — Fábregas Piñeiro (D. Alfredo), *Costanilla de Santiago, 6.*
 461 — Falcó (D. Juan), *Velázquez, 12.*
 477 — Falero Medina (D. Alfredo), *Carranza, 8, tercero.*
 245 — Falquina Ayan (D. Tomás), *Giro Mutuo.*
 872 — Fariña (Srta. María Eulalia), *Serrano, 29.*
 159 — Fariña Rabanal (D. Fernando María), *idem.*
 1296 — Fe (D. Fernando), *Carrera de San Jerónimo, 34 duplicado.*
 1297 — Fe (Sra. D.^a María Alba de), *idem.*
 1298 — Fe (Srta. Caridad), *idem.*
 382 — Fenoll Malvasia (D. Francisco), *Argensola, 17.*
 777 — Ferraz (D. Eugenio), *Argensola, 2.*
 1144 — Ferraz Prats (D. Jaime), *Prado, 12, tercero.*
 694 — Ferreras (D. Antonio), *Lista, 3.*
 975 — Ferrero (D. Juan José), *Fernando VI, 2.*
 1143 — Ferrero (Srta. Elvira), *idem.*
 576 — Fesñanes (Sra. Vizcondesa de), *Segovia, 3.*
 605 — Fernández (D. Dionisio), *Santa Ana, 16, tienda.*
 717 — Fernández Albéniz (D. Manuel), *Atocha, 2 duplicado.*
 587 — Fernández Arbós (D. Enrique), *Fuencarral, 110.*

- 169 1911 Fernández Bordás (D. Antonio), *Sagasta*, 28.
 39 — Fernández Clérigo (D. Luis), *Villanueva*, 33.
 475 — Fernández Cid Rodríguez (D. Ramón), *Lagasca*, 11.
 802 — Fernández Cid Rodríguez (D. Carlos), *idem*.
 1288 — Fernández Ferrer (D. José), *Caballero de Gracia*, 12.
 221 — Fernández Gamboa (D. Emilio), *Marqués de Cubas*, 7
duplicado.
 356 — Fernández Laguilloat (D. Enrique), *San Bernardo*, 13.
 357 — Fernández Laguilloat (D. Alberto), *idem*.
 1395 — Fernández Liendes y Dávila Poncé de León (D. Antonio),
Rosales, 50, *hotel*.
 853 — Fernández Fritchi (D. Francisco), *Conde de Romanos*, 11.
 138 — Fernández Gutiérrez (D. Manuel), *Preciados*, 9.
 1397 — Fernández de Navarrete (D. Antonio), *Sagasta*, 31.
 1398 — Fernández de Navarrete (D. Francisco), *idem*.
 197 — Fesser y Fesser (D. Joaquín), *Ayala*, 15.
 258 — Fesser y Reina (D. José), *idem*.
 398 — Figueras y López (D. Miguel), *San Bernardo*, 75.
 851 — Figueras de Vargas (Srta. Rosa), *Velásquez*, 28.
 852 — Figueras de Vargas (Srta. Vicenta), *idem*.
 1681 — Figueroa (Sr. Marqués de), *Mayor*, 95.
 309 — Figuerola (Sra. D.^a Mercedes P. de), *Ayala*, 36.
 308 — Figuerola Ferretti (D. Pablo), *idem*.
 413 — Figuerola Ferretti (Sra. D.^a Carmen M. de), *Serrano*, 50.
 1394 — Filpo (Srta. Concepción), *Fuencarral*, 55.
 201 — Fillol Ferriz (D. José), *Caños*, 1 triplicado.
 930 — Fridrich (D. Mariano Florencio), *Serrano*, 23.
 791 — Flores (D. José), *Hortaleza*, 19.
 1092 — Flores (D. Antonio), *Lagasca*, 99.
 1093 — Flórez (Srta. Consuelo), *idem*.
 1222 — Flórez Antón (D. Ramón), *Lista*, 3.
 233 — Flórez Posada (D. Juan), *idem*.
 677 — Fontcuberta (D. Mariano de), *Concepción Jerónima*, 26.
 815 — Font (D. Salvador), *Ayala*, 19.
 58 — Fort (D. Francisco), *Claudio Coello*, 23.
 91 — Francés (D. Julio), *Bailén*, 11.
 296 — Francés (D. José María), *Valenzuela*, 4.
 1078 — Franco Calleja (D. Luis), *Pasaje de la Alhambra*, 3.

- 410 1911 Franco Iglesias (D. Enrique), *Serrano*, 63.
 251 — Francos Pérez (D. Vicente), *Concepción Jerónima*, núme-
ros 15 y 17.
 252 — Francos Pérez (D. José), *idem*.
 551 — Frías (Sr. Duque de), *Goya*, 28.
 179 — Frígola y Muguero (Srta. Dolores), *Ayala*, 40.
 1388 — Frisch (D. Gastón), *Cedaceros*, 11.
 657 — Fuente el Salce (Sr. Conde de), *Blanca de Navarra*, 8.
 785 — Fuentes (D. Faustino), *Arenal*, 20.
 876 — Fuentes (Srta. Trinidad), *Cervantes*, 30.
 530 — Fuertes (D. Leocadio), *Ruda*, 13.

G

- 20 1911 G. Amezua (D. Manuel), *Alcalá*, 31.
 1200 — G. Ansorena (D. Ramiro), *Espoz y Mina*, 1.
 234 — G. Escudero (D. Pío), *Villanueva*, 43.
 95 — G. de la Peña (D. M.), *Fuentes*, 12.
 974 — G. de Terán (Sra. D.^a Mercedes Montero de), *Silva*, 38.
 873 — G. de Terán y Montero (Srta. María), *idem*.
 253 — Gache (D. Rodolfo), *Serrano*, 114.
 8 — Gaisse (D. Fernando), *Preciados*, 17.
 703 — Gaisse (Sra. D.^a Angela Basabe de), *idem*.
 1168 — Gallego (D. Manuel), *Paseo de Atocha*, 9, *primero*.
 1169 — Gallego (Srta. Fernanda), *idem*.
 1170 — Gallego (Srta. Gloria), *idem*.
 347 — Gallego Calleja (D. Fernando), *Felipe V*, 2.
 1095 — Gallego y del Busto (Srta. Elisa), *Béjar*, 5.
 210 — Gallego Delgado (D. Julio), *Mayor*, 32.
 527 — Gallego Orallo (D. Manuel), *Espoz y Mina*, 15.
 1542 — Gamazo (D. Honorio Valentín), *Arlabán*, 7.
 90 — Gamboa (D. Luis), *Marqués de Cubas*, 7.
 687 — Gamonal (D. Isidro), *Echegaray*, 9.
 454 — Garau (D. Pedro), *Travesía de San Mateo*, 18.
 958 — García (D. Gregorio), *Espejo*, 6.
 1055 — García (D. José Manuel), *Bravo Murillo*, 20.
 70 — García Arboleja (D. Alejandro), *Forge Juan*, 52.
 268 — García Badel (D. José), *Los Madrazo*, 34.

- 725 1911 García del Busto (Sra. D.^a Carmen López Navarro de),
Alcalá, 140.
- 28 — García Cascales (D. Juan), *Villanueva, 23.*
- 1064 — García Gambon (D. José), *Marqués de Urquijo, 38.*
- 1739 1912 García Lavín (D. Aurelio), *Londres.*
- 603 1911 García Patón (D. José María), *Serrano, 82.*
- 973 — García Puellas (D. Enrique), *Marqués de Cubas, 5.*
- 914 — García Rodríguez (D. Nicasio), *Alcalá, 48.*
- 501 — García Sanz (D. Eduardo), *Buen Suceso, 15.*
- 577 — García Suárez (D. Francisco), *Príncipe, 2.*
- 748 — García Tapia (D. Antonio), *Alcalá, 52.*
- 749 — García Tapia (Sra. de), *idem.*
- 162 — García Zamorano (D. Joaquín), *Jorge Juan, 6.*
- 536 — Garín Barinaga (D. Arturo), *Plaza de Santa Bárbara, 6.*
- 119 — Garzón (D. Pablo), *San Leonardo, 5.*
- 444 — Gasset (D. Luis), *Lealtad, 14.*
- 451 — Gasset (Sra. D.^a Josefa Malibrán, Viuda de), *Pez, 46.*
- 1410 — Gasset (D. Luis), *San Mateo, 11.*
- 1688 — Gasset (D. Eduardo), *Pez, 46.*
- 424 — Gasset y Chinchilla (D. Ramón), *Velázquez, 15.*
- 452 — Gasset y Malibrán (Srta. Juana), *Pez, 46.*
- 963 — Gayangos (Srta. M.^a Josefa), *Plaza de Santa Catalina de los Donados, 2.*
- 513 — Gayoso (D. José), *Hita, 4.*
- 1575 — Gelabert (Sra. D.^a Soledad Sol de), *Doña Bárbara de Braganza, 1.*
- 1574 — Gelabert Viaña (D. Rodolfo), *idem.*
- 281 — Gené Reales (D. Salvador), *Peligros, 6 y 8.*
- 346 — Gil de Angulo (D. Teodoro), *Hilario Peñasco, 7.*
- 1404 — Gil Gordoliza (D. Antonio), *Zurita, 4 y 6.*
- 917 — Gil y Osorio (Srta. Ana), *Ayala, 19.*
- 907 — Goicurria y Martínez (D.^a Enriqueta), *Atocha, 57 y 59.*
- 466 — Gómez Flores (D. Antonio), *Puebla, 19.*
- 1636 — Gómez Ocaña (D. José), *Atocha, 127 duplicado.*
- 1640 — Gómez Ocaña (Sra. D.^a Rosario Lombara de), *idem.*
- 1074 — Gómez Pérez (D. José Antonio), *Espíritu Santo, 35 trip.*
- 1417 — Gómez Redondo (D. César), *Sagasta, 26.*
- 1467 — Gómez Redondo (D.^a Dolores Martín Bosch de), *idem.*
- 46 — González (D. Odón), *Princesa, 5.*

- 910 1911 González (Srta. Gabriela), *Orfila, 8.*
- 911 — González (Sra. D.^a Carmen Uña de), *San Mateo, 15.*
- 959 — González (D. José María), *San Mateo, 15.*
- 402 — González de Agustina (D. Germán), *Infantas, 34.*
- 580 — González Corredor (Srta. Cándida), *Fuencarral, 99.*
- 328 — González Domínguez (D. Ramón), *Marqués de Santa Ana, 26 duplicado.*
- 1275 — González Entrerrios (D. José), *Hortaleza, 81.*
- 1224 — González de la Fuente (Srta. Clementina), *Monte Esquinza, 14.*
- 264 — González de Gregorio (D. Aurelio), *Marqués de Villamejor, 3.*
- 163 — González Menéndez (D. Antonio), *Atocha, 114.*
- 1057 — González Ontoria (D. Antonio), *Goya, 25.*
- 836 — González Reviriego (D. Saturnino), *Plaza del Angel, 13 y 14.*
- 670 — González de la Riva (Sra. D.^a Emilia V.), *Velázquez, 45 duplicado.*
- 1050 — González de la Riva (Srta. María), *idem.*
- 1266 — González de la Riva (Srta. María Emilia), *idem.*
- 1267 — González de la Riva (Srta. Carmen), *idem.*
- 541 — González del Valle y Larandere (D. José María), *Infantas, 28.*
- 336 — Góyanes (D. José), *Serrano, 78 y 80.*
- 1415 — Gracia (Srta. Dolores), *Pérez Galdós, 4 y 6.*
- 272 — Grijalba (Sr. Marqués de), *San Mateo, 30.*
- 1591 — Grinda Saavedra (D. Antonio), *Fernando el Santo, 20.*
- 1338 — Guardia (Sra. Marquesa de la), *Montalbán, 1.*
- 16 — Guerra (D. Vicente), *San Bernardo, 4 y 6.*
- 35 — Guerra (D. Gabriel), *idem.*
- 1376 — Guerra (D. Manuel), *Arenal, 5.*
- 393 — Guerrero-García (D. Alberto), *Juanolo, 23.*
- 10 — Guervos (D. José M.^a), *Desengaño, 12.*
- 615 — Guervos (Srta. Carmen), *idem.*
- 1401 — Guitián Arias (D. Marcelino), *Desengaño, 5.*
- 267 — Gutiérrez (D. Carlos), *Atocha, 125.*
- 826 — Gutiérrez Basurco (D. Constantino), *General Pardiñas, 6.*
- 1221 — Gutiérrez Mantilla (Srta. María), *Fomento, 6 y 8.*
- 173 — Gutiérrez Torres (D. Julio), *Plaza del Progreso, 12.*

- 554 1911 Guzmán (D. Leonardo León), *Puebla*, 19.
602 — Guzmán (D. Manuel), *Piedados*, 15.

H

- 601 1911 H. de Padilla (Sra. D.^a Ana Bressend de), *Carranza*, 18.
575 — H. de Padilla y Bressend (Srta. Ana), *idem*.
738 — Haase (Dr.), *Paseo de Recoletos*, 29.
739 — Haase (Sra. de), *idem*.
257 — Halphen (Srta. René), *Almirante*, 12.
1612 — Haro (Sr. Marqués de), *Jorge Juan*, 9.
1425 — Haro del Castillo (Sra. D.^a Isabel), *Alfonso XII*, 10.
1631 — Hausch (D. Guillermo), *Montera*, 4.
1632 — Hausch (D. Teodoro), *idem*.
132 — Haza (D. José de la), *Columela*, 6.
341 — Haza (D. Santiago), *idem*.
732 — Hazen (D. Juan), *Fuencarral*, 55.
1080 — Henestroza (Sra. D.^a Casilda Fernández de), *Zurbano*, 34.
1708 — Henestroza (Sra. D.^a Angeles F. Bustillo de), *Conde de Aranda*, 15.
1422 — Heredia (D. Publio), *Orfila*, 8, *segundo*.
1442 — Heredia (Sra. D.^a Sofia Listrán de), *idem*.
1421 — Herreros y Castellanos (D. Francisco), *Oso*, 8.
1628 — Herreros de Tejada y Santa Cruz (D. José), *Alcalá*, 21.
544 — Hergueta Vidal (D. Gabriel), *Cedaceros*, 11.
1412 — Hernández (Sra. D.^a María G. Figueroa, Viuda de), *Arrieta*, 4.
935 — Hernández Barroso (D. Mateo), *Moratin*, 22.
77 — Hernández Briz (D. Baltasar), *Libertad*, 23.
327 — Hernández Briz (D. Manuel), *idem*.
1176 — Hernández Briz (D. Baltasar), *idem*.
1177 — Hernández Briz (Srta. Carmen), *idem*.
1418 — Hernández G. Figueroa (D. Eduardo), *Serrano*, 18.
704 — Hernández Jordán (D. Anselmo), *Montera*, 8.
659 — Hernández Sampelayo (D. José María), *Plaza de la Encarnación*, 2.
1039 — Hernando (Srta. María), *Alcalá*, 52.
158 — Hevia (D. Torcuato), *Jacometrezo*, 7.

- 1043 1911 Highlands (Dr.), *Serrano*, 5.
773 — Higuera (D. Jacinto), *Ferraz*, 94.
1624 — Hinderer (D. Carlos), *Génova*, 6.
1625 — Hinderer (Sra. de), *idem*.
1090 — Hornedo y Aragón (D. Pedro), *Evaristo San Miguel*, 20.
1592 — Huelves (Sr. Marqués de), *Villanueva*, 10.
33 — Huidobro (D. Alfonso), *Desengaño*, 10, *quinto, derecha*.
1423 — Huidobro (D. José), *Travesía de San Mateo*, 18.

I

- 818 1911 I. Barcelo Oliver (D. Pedro), *Infantas*, 13.
1529 — Ibarra (D. Fernando María), *Felipe IV*, 9.
1715 1912 Ibarra (Sra. D.^a Angeles de Oriol de), *idem*.
1147 1911 Ibarra (Srta. Carito Mac-Mahón de), *Génova*, 3 *duplicado*.
723 — Ibarra y G. Careaga (D. José A. de), *Génova*, 3 *dupdo*.
1426 — Ibarra Llorente (D. José), *Casto Plasencia*, 7.
1229 — Iglesias (D. Pedro), *Valverde*, 1.
1428 — Iglesias Corral (D. Manuel), *Arrieta*, 8 *duplicado*.
1431 — Irigoyen (D. Santiago), *Fuencarral*, 98.
705 — Isa y Vara (D. Emilio), *Alameda*, 4.
1071 — Iturbe (Srta. Piedad), *San Bernardo*, 72.
44 — Izquierdo (D. Luis), *Miguel Angel*, 25.
856 — Izquierdo López (Srta. Rosa), *idem*.

J

- 365 1911 Jackson (A.), *Fernando el Santo*, 16.
1317 — Jamar Leclereg (Srta. Cristina), *Paseo de Recoletos*, 5.
1318 — Jamar Leclereg (Srta. Soledad), *idem*.
1319 — Jamar Leclereg (Srta. Luisa), *idem*.
1132 — Jiménez Asúa (D. Felipe), *Pérez Galdós*, 3.
377 — Jiménez Guinea (D. Ramón), *Fernando VI*, 27.
757 — Jover (Srta. Angeles de), *Sagasta*, 15.
756 — Jover Puig (D. Antonio), *idem*.
1302 — Jubera (Sra. D.^a Josefa Alba de), *Campomanes*, 16.
1020 — Juliá (Srta. Lucrecia), *San Quintín*, 1.
1021 — Juliá (Srta. Esperanza), *idem*.

K

- 655 1911 Keller (Srta. Gloria), *Facomietrezo*, 43.
 27 — Kocherthaler (D. Kuno), *Almagro*, 21.
 432 — Kocherthaler (Srta. María Luisa), *idem*.
 674 — Kocherthaler (D. Julio), *Paseo del Cisne*, 18.
 683 — Kocherthaler (Sra. D.^a Lina), *idem*.
 4511 — König de Blass (Sra. D.^a Pía), *San Mateo*, 1.

L

- 351 1911 Labat Calvo (D. Vicente), *Serrano*, 8.
 36 — Labourdette (D. Luis), *Miguel Angel*, 25.
 37 — Labourdette (D. Augusto), *idem*.
 936 — Labourdette (Srta. Amelia), *idem*.
 937 — Labourdette (Srta. Carolina), *idem*.
 63 — Lacasa (D. Fernando), *Mayor*, 6.
 1007 — Lacasa (D. Antonio), *idem*.
 458 — Lachambre (Sra. Viuda de), *Serrano*, 68.
 547 — Lafora (D. Javier), *Goya*, 6.
 7 — Laiglesia (D. Eduardo), *Martín de los Heros*, 49.
 720 — Laiglesia (D. Francisco), *idem*.
 721 — Laiglesia (Sra. D.^a Amelia Romea de), *idem*.
 100 — Lamas Ojea (D. Luis), *General Pardiñas*, 6.
 1155 — Lampérez (Srta. Julia de), *Los Madrazo*, 6 y 8.
 1221 — Landecho (Srta. Luisa), *Reina*, 19.
 1656 — Landecho (D. Luis), *idem*.
 105 — Lanuza (D. Mariano), *Lagasca*, 12.
 106 — Lanuza (D. Enrique), *Lagasca*, 20.
 149 — Lara y Mesa (D. José de), *Calle de Recoletos*, 4.
 329 — Lara y Mesa (D. Tomás), *idem*.
 490 — Lasa (D. Cástor), *Fuencarral*, 40.
 1300 — Lassalle (Sra. D.^a Clara Miquel de), *Campomanes*, 5.
 1301 — Lassalle (Srta. Clara), *idem*.
 111 — Lascotti (Sr. Conde), *Villanueva*, 5.
 4555 — Lastra (D. José de), *Españoleto*, 25.

- 523 1911 Latorre del Castillo (D. Manuel), *Lealiad*, 8.
 1076 — Lázaro Galdiano (D. José de), *Serrano*, 114.
 1077 — Lázaro (Sra. D.^a Paula Florido de), *idem*.
 552 — Lecuona Hardison (D. Antonio), *Fuencarral*, 26.
 519 — Legurbuzú (D. Justo de), *Orellana*, 4.
 770 — Lequerica (D. Enrique), *Correo*, 2.
 14 — Levenfeld (D. Alberto), *Lagasca*, 12.
 183 — Lezcana (D. Ramiro de), *Goya*, 28.
 184 — Lezcana (Sra. D.^a Pilar Sánchez de), *idem*.
 128 — Lhardy (D. Agustín), *Carrera de San Jerónimo*, 6.
 1437 — Lickefett (D. Carlos), *General Castaños*, 13, bajo.
 888 — Linares Rivas (D.^a Elisa Sanjul de), *Orfila*, 7.
 1441 — Liñán y Heredia (D. Narciso José), *Atocha*, 33.
 434 — Loma (Srta. de), *Doña Bárbara de Braganza*, 22.
 29 — López (D. Lesmes), *Columela*, 4.
 425 — López (Srta. Antonia), *idem*.
 217 — López Alonso (D. Arturo), *Conde de Xiquena*, 2 dupdo.
 1443 — López Barritia (Srta. Julia), *Arlabán*, 7.
 125 — López Cañete (D. Cesáreo), *Corredera Baja*, 39.
 1645 — López Cañete (Srta. María Francisca), *idem*.
 1013 — López Closas (D. Augusto), *Madera*, 9.
 358 — López Durán (D. Baudilio), *San Mateo*, 15 triplicado.
 380 — López Egóñez (D. Rafael), *Alcalá*, 41.
 1006 — López Gosálvez (D. Rodolfo), *Santa Brígida*, 31.
 1593 — López Gutiérrez (D. José), *Plaza de Colón*, 3.
 419 — López Linares (D. Ricardo), *Paseo de Recoletos*, 5.
 420 — López Linares (Srta. Concepción), *Vergara*, 9.
 421 — López Linares (Sra. D.^a Joaquina Jamar de), *Paseo de Recoletos*, 5.
 1015 — López Montenegro (D. Ramón), *Farmacia*, 12.
 144 — López Rumayor (D. Ramón), *Don Ramón de la Cruz*, 39.
 751 — López de Uralde (D. Luis), *Toledo*, 25.
 367 — López Van-Baumberghen (D. Luis), *Valenzuela*, 6.
 1066 — López Van-Baumberghen (Srta. Matilde), *idem*.
 168 — Loredó (D. Román), *Fuencarral*, 104.
 271 — Lorente Junquera (D. José Luis), *Doña Bárbara de Braganza*, 12.
 381 — Lorente de Urraza (D. Juan), *Fuencarral*, 99.
 74 — Loring (D. Carlos), *Forge Juan*, 22.

- 254 1911 Lozano López (D. José), *Mesón de Paredes*, 16.
 971 — Lozano Sidró (D. Adolfo), *Marqués de Urquijo*, 2.
 695 — Luna (Sr. Duque), *Zorrilla*, 12.
 1673 — Luna (Sra. Duquesa de), *idem*.
 359 — Luxan (D. Manuel de), *San Mateo*, 12 y 14.
 1126 — Luxan (Sra. D.^a Elisa Goded de), *idem*.

L

- 1049 1911 Llorens (Srta. Mundeta), *Ayala*, 37.
 1611 — Llorens (D. César), *idem*.
 743 — Llorente (D. Jorge), *Princesa*, 6.

M

- 1457 1911 M. de Hernández (Sra. D.^a María del Pilar), *Serrano*, 18.
 792 — Maccin (D. Jesús), *Mayor*, 55.
 1707 1912 Machimbarrena (D. Vicente), *Pinar*, 14.
 165 1911 Madariaga (D. Cesáreo de), *Moreto*, 7.
 927 — Madrazo (D. Bruno de), *Los Madrazo*, 22.
 1618 — Madrazo (Srta. Dolores de), *idem*.
 1564 — Magdalena (D. Ricardo), *Columela*, 3.
 1565 — Magdalena (Sra. D.^a María Salud Gayán de), *idem*.
 1724 1912 Magdalena (D. Angel), *idem*.
 426 1911 Mairata y de Arjona (D. Pedro), *Carrera de San Ferónimo*, 53.
 1460 — Mancebo (D. Pelayo), *Trujillos*, 17.
 1461 — Mancebo (Srta. Casilda), *idem*.
 1445 — Manero Yanguas (D. Miguel), *Conde de Xiquena*, 19.
 161 — Mangot (D. José), *Belén*, 22.
 2 — Manrique de Lara (D. Manuel), *Príncipe de Vergara*, 3.
 690 — Manrique de Lara (D. Rafael), *idem*.
 691 — Manrique de Lara (Sra. D.^a María Cabezas de), *idem*.
 1127 — Manzanedo (D. Rafael), *Noviciado*, 2.
 134 — Manzanque (D. Wenceslao), *Beneficencia*, 2.
 1607 — Mañeru (D. Mariano), *Lagasca*, 11.
 1608 — Mañeru (Sra. D.^a Rosaura Laclaustra de), *idem*.

- 754 1911 Mañueco (D. Publio), *Forge Juan*, 7.
 977 — Mañueco y P. de Villapadierna (D. Isaac), *idem*.
 5 — Marañón (D. José María), *Lista*, 3.
 40 — Marañón (D. Gregorio), *Villamejor*, 6.
 41 — Marañón (D. José Luis), *Lista*, 3.
 42 — Marañón (D. F. Javier), *idem*.
 107 — Marañón (D. Jesús), *Santa Clara*, 2 duplicado.
 546 — Marañón (D. Gregorio), *Lagasca*, 8.
 227 — Marañón y Torres (D. Vicente), *Marqués del Duero*, 3.
 1733 1912 Marchessi (D. Luciano), *La Coruña*.
 869 1911 Marcilla Canal (Srta. Teresa), *Palma Alta*, 21.
 469 — Marcó Larrañaga (Srta. María Cristina), *Príncipe de Vergara*, 33.
 470 — Marco Larrañaga (Srta. Constanza), *idem*.
 471 — Marco Larrañaga (Srta. Clotilde), *idem*.
 472 — Marco Larrañaga (Srta. Isabel), *idem*.
 672 — Mariani (Sra. D.^a Clara de Etchecopar de), *Barquillo*, 8.
 685 — Marín y Llövet (Srta. Leonor), *Goya* 46.
 135 — Marina Bringas (D. Tomás), *Serrano*, 3.
 220 — Martín (D. César), *Mayor*, 16.
 176 — Martín Arquellada (D. Aurelio), *Atocha*, 90.
 302 — Martín Gamero é Isla (D. Antonio), *Leganitos*, 54.
 190 — Martín López (D. José), *Mayor*, 16.
 47 — Martín Martín (D. Antonio), *Villanueva*, 35.
 12 — Martín Mayobre (D. Ricardo), *Ayala*, 11.
 1466 — Martín Murga (D. Carlos), *Covarrubias*, 1.
 1364 — Martín Murga (Sra. D.^a Josefina Bosch de), *idem*.
 569 — Martín Veña (D. Manuel), *Lope de Vega*, 23 y 25.
 59 — Martínez (D. Vicente), *Atocha*, 43.
 1465 — Martínez (Srta. Matilde), *Preciados*, 3.
 287 — Martínez Carrillo (D. Juan), *Churruca*, 3.
 240 — Martínez Feduchi (D. José Luis), *Serrano*, 47.
 278 — Martínez Feduchi (D. Jorge), *idem*.
 750 — Martínez Feduchi (D. Desiderio), *Serrano*, 47.
 431 — Martínez Méndez (D. Luis), *Sagasta*, 10.
 1675 — Martínez Olmedo (D. Eusebio), *Plaza de San Miguel*, 6.
 417 — Martínez de la Peña (D. Juan B.), *Hortaleza*, 66.
 1562 — Martínez Romarate (Sra. D.^a María de la Soledad), *Paseo de Rosales*, 50.

- 207 1911 Martínez Sánchez (D. Jaime), *Colmenares*, 8.
 396 — Martínez Vargas (D. Luis), *San Agustín*, 3.
 1292 — Martos Arregui (Srta. María Josefa), *Serrano*, 45.
 145 — Más (D. Francisco), *Fomento*, 15.
 504 — Masfarré (D. José), *General Castaños*, 13.
 1738 1912 Matamala Saestre (D. Thomas), *Albacete*.
 1286 1911 Maurelo (Sra. D.^a Fany Garrido de), *Piamonte*, 14.
 503 — Maycas de Meer (D. Juan), *Pasto de la Castellana*, 52.
 1337 — Mayer (Srta. Emilia), *Montalbán*, 1.
 441 — Mayor (D. Bernabé), *Esparteros*, 3.
 442 — Mayor (Srta. Josefina), *idem*.
 1390 — Mayor (Sra. D.^a Luisa Franco de), *idem*.
 1458 — Mayor (Srta. Asunción), *idem*.
 1459 — Mayor (Srta. Blanca), *Esparteros*, 3, *primero*.
 1597 — Mendigorría (Sr. Marqués de), *Villanueva*, 29.
 834 — Mendivil (D. Gregorio), *Toledo*, 46.
 405 — Mendizábal (D. Domingo), *Marqués del Duero*, 6.
 498 — Menéndez (D. Manuel), *Hotel Las Rosas*, 11 *duplicado*.
 1605 — Menéndez (Srta. Dolores), *Pez*, 40.
 1606 — Menéndez (Srta. Concepción), *idem*.
 235 — Menéndez Busto (D. Laureano), *idem*.
 126 — Menéndez Puget (D. Laureano), *idem*.
 1179 — Menet (D. Adolfo), *Ballesta*, 30.
 369 — Ménguez Artoza (D. Isidro), *Divino Pastor*, 5.
 593 — Mesa de Asta (Sr. Marqués de la), *Lista*, 28.
 406 — Meseguer (D. Amancio), *Núñez de Balboa*, 17.
 494 — Mestre (D. Enriquè), *Barquillo*, 2 y 4.
 1683 — Mestre Peón (D. Federico), *Barquillo*, 4 y 6.
 681 — Metzger (D. José), *Plaza de la Independencia*, 8.
 559 — Michaud (W. N.), *Plaza de Colón*, 3, *tercero*.
 560 — Michaud (Sra. D.^a Consuelo Criado de), *Plaza de Colón*,
núm. 3.
 562 — Mila (D. Lorenzo), *Jorge Juan*, 21.
 707 — Mila (Sra. D.^a María Nolla de), *idem*.
 1601 — Milano (D. Enrique Mateo), *Magdalena*, 13.
 648 — Milans del Bosch (D. Javier), *Serrano*, 46.
 684 — Millán de Priego (D. Millán), *Mayor*, 33.
 932 — Mikel (Srta. Pilar), *Lepanto*, 2.
 235 — Mikel Irizar (D. José), *idem*.

- 1599 1911 Miranda (Sra. D.^a Clara Díez y Pedregal de), *Fernando VI*, 2.
 1598 — Miranda y García Cernuda (D. Francisco), *idem*.
 579 — Molina (Srta. Magdalena), *Fuencarral*, 99.
 1305 — Molina (Sra. D.^a Luisa Silvia Schwalbach de), *Claudio Coello*, 8.
 1304 — Molina Candelero (D. José), *idem*.
 578 — Molina Martín (D. Eduardo), *Fuencarral*, 99.
 514 — Molina Ravello (D. Enrique), *Columela*, 3.
 1594 — Molinero Aedo (D. Celestino), *Mayor*, 63.
 1610 — Mombrún (Srta. Clara), *Villalar*, 1.
 206 — Mompó (D. Juan Antonio), *Plaza de las Cortes*, 7.
 1451 — Mompó Calabuig (Srta. Gloria), *Plaza de las Cortes*, 7.
 1452 — Mompó Calabuig (Srta. Carmen), *idem*.
 1045 — Monleón (D. Juan), *Valverde*, 40.
 1454 — Monsalve (D. Andrés), *Marqués de Cubas*, 8.
 542 — Montaner (D. Pedro), *Mayor*, 88.
 1101 — Montenegro (D. Antonio), *Prado*, 28.
 1102 — Montenegro (Sra. D.^a Matilde Ribot de), *idem*.
 877 — Montero Torres (D. Enrique), *Silva*, 38.
 1069 — Montí y Villegas (Srta. Lucía), *Paseo de Recoletos*, 37.
 1450 — Mora Martí (D. José María), *Peligros*, 20.
 676 — Moragas López (D. José), *Bordadores*, 7.
 1435 — Moragas (Sra. D.^a Angeles López Mateos de), *idem*.
 808 — Moragas y López Mateos (Srta. Francisca), *idem*.
 909 — Morales (D. Francisco), *Fernando el Santo*, 22.
 918 — Morales é Infante (D. Vicente), *Costanilla de los Angeles*, 8.
 1633 — Morán (D. José), *Carmen*.
 1181 — Moreno Elorza (Srta. María Antonia), *Esparteros*, 1.
 1182 — Moreno Elorza (Srta. Almudena), *idem*.
 728 — Moreno López (Srta. Josefa), *Plaza del Ángel*, 15.
 729 — Moreno López (Srta. Elvira), *idem*.
 1211 — Morét y del Arroyo (D. Salvador), *Serrano*, 16.
 1212 — Morét y del Arroyo (Srta. Concepción), *idem*.
 1213 — Morét y del Arroyo (Srta. Esperanza), *idem*.
 1214 — Morét y Remisa (Srta. María), *Génova*, 15.
 1188 — Moya (D. Antonio), *Serrano*, 4.
 1189 — Moya (Srta. María Luisa), *idem*.
 270 — Moya y Gastón (D. Miguel), *idem*.

- 1131 1911 Moya y Gastón (Srta. Dolores), *Villamejor*, 6.
 591 — Muela (D. Manuel de la), *Alcalá*, 60.
 1464 — Muñoz Viglietti (D. Carlos), *Recoletos*, 19.
 1262 — Muñoz (D. Carlos), *Recoletos*, 6.
 1263 — Muñoz de Muñoz (Sra. D.^a Marta), *idem*.
 1223 — Muro Antón (Srta. María del Rosario), *Trujillos*, 7.

N

- 1472 1911 N. de Dangers (Srta. C.), *Velázquez*, 12.
 1474 — Narbáez (Sra. D.^a Cecilia), *Génova*, 6.
 1469 — Narbón (Srta. Margarita), *Goya*, 9.
 1470 — Narbón (Srta. Pilar), *idem*.
 1471 — Narbón (Srta. Susana), *idem*.
 1504 — Narbón (Sra. Susana Subirán, Viuda de), *idem*.
 1308 — Narros (Sr. Marqués de), *Bola*, 6.
 735 — Navarro (D. Valentín), *Hotel «Los Rosas»*.
 1679 — Navarro (D. Isidro), *Plaza de Herradores*, 12.
 1468 — Navarro Amandi (D.^a Dolores), *Pes*, 34.
 708 — Navarro Reverter (D. Vicente), *Ferraz*, 8.
 38 — Navas (D. José María), *Almirante*, 19.
 189 — Navas Benito (D. Ventura), *Fuencarral*, 27.
 842 — Nieto Linares (D. Federico), *Bailén*, 24.
 908 — Nieto Tovar (Srta. María), *Atocha*, 57 y 59.
 990 — Notario Martínez (D. Juan), *Tudescos*, 30.
 1709 1912 Nueda y Santiago (D. Luis), *Corredora Baja*, 14.
 1473 1911 Núñez (D. Antonio), *Encarnación*, 14.
 595 — Núñez de Prado (Sra. de), *Lealtad*, 8.
 781 — Núñez de Prado (Srta. María), *idem*.
 782 — Núñez de Prado (Srta. Augustias), *idem*.
 243 — Núñez Sáenz (D. Manuel), *Arrieta*, 15.
 709 — Núñez Topete (Srta. Salomé), *Zurbano*, 27.

O

- 1480 1911 Obregón y Ochoteco (Srta. Mercedes), *Barquillo*, 41.
 961 — Obriols Riera (D. Vicente), *General Forlier*, 17.
 1478 — Olano y de la Torre (Srta. Ana), *Bordadores*, 7.

- 449 1911 Oliver (D. Antonio), *Alcalá*, 97.
 450 — Oliver (D. Mariano), *idem*.
 306 — Oliver Copons (D. Antonio), *Factorías Militares*.
 535 — Olmo (D. Julio del), *Espíritu Santo*, 23 y 25.
 922 — Olmos (D. Ramón), *Claudio Collo*, 52.
 819 — Olórida (D. Luis), *Glorieta de San Bernardo*, 4.
 886 — O'Mulryan (Sra. D.^a Josefa Maldonado de), *Plaza de Colón*, 3.
 680 — O'Mulryan y García Loygorri (D. José), *idem*.
 886 — Oñate (Sra. D.^a María Díez de), *Hartzenbusch*, 6.
 1614 — Oñate López (Srta. Andrea), *Alcalá*, 103.
 1083 — Ordóñez-Villarreal (D. Francisco), *Príncipe*, 13.
 146 — Ordovás (D. José María), *Núñez de Balboa*.
 799 — Orduña (Viuda de), *Ferraz*, 31.
 1061 — Orduña (Srta. Milagros), *Serrano*, 64.
 746 — Orduña y García (D. Eduardo), *idem*.
 1477 — Orellana (Srta. Elvira), *Encarnación*, 14.
 1568 — Oriol (D. José Luis), *Lista*, 28.
 1569 — Oriol (Sra. D.^a Catalina Urquijo de), *idem*.
 80 — Ortí (D. Florentino), *Velázquez*, 14.
 515 — Ortiz de Solorzano (D. Tomás), *Atocha*, 90.
 1661 — Ortiz de la Torre (D. José María), *Plaza de las Salesas*, 3.
 1669 — Ortiz de la Torre (Sra. D.^a María Ruiz de), *idem*.
 1219 — O'Shea y Hurtado de Corcuera (D. Enrique), *Leganillos*, 46.
 650 — Osma (D. Joaquín), *Atocha*, 112.
 778 — Osma (Srta. María Teresa), *Villanueva*, 15.
 1672 — Osorio y Martos (Srta. Cristina), *Paseo de Recoletos*, 13.
 1691 — Otamendi (D. Miguel), *Atocha*, 47.

P

- 332 1911 P. de Escallier (D. G.), *Paseo de Recoletos*, 10.
 1674 — P. Montero (Srta. Emilia), *Marqués del Duero*, 8.
 548 — Pacheco (D. Enrique), *Almagro*, 18.
 1718 1912 Padilla (Sra. D.^a Carmen Satrustegui de), *Serrano*, 43.
 — *tercero*.
 1714 — Padilla (Srta. María de los Angeles), *Monte Esquinza*, 14.

- 788 1911 Palacios (D. José), *Juan de Mena*, 11.
 1235 — Palacios (Sra. D.^a Ana Gómez de), *Juan de Mena*, 11, *tercero*.
 1343 — Palacios (Sra. D.^a Concepción de Amores de), *Piazza de la Independencia*, 9.
 1278 — Palacios Olmedo (D. Manuel), *idem*.
 1556 — Palacios Ramilo (D. Antonio), *Colegiata*, 14.
 956 — Palomares de Duero (Marqués de), *Génova*, 27.
 957 — Palomares de Duero (Marquesa de), *idem*.
 478 — Pando (D. Ramón), *Ferraz*, 39.
 320 — Parache Asparó (D. Félix), *San Mateo*, 15 *cuadruplicado*.
 321 — Parache (Sra. de), *idem*.
 1700 — Parcent y de Contamina (Conde de), *Alcalá*, 39.
 435 — Pardiñas (Srta. Carmen), *Tudescos*, 2, *segundo*.
 734 — Pardiñas (D. Alejandro), *idem*.
 180 — Parrella (D.^a María Victoria Conde y Luque de), *Los Madrazo*, 9.
 1728 1912 Parrella (D. Luis), *idem*.
 313 1911 Paris (D. Luis), *Teatro Real*. —
 1123 — Paris (Sra. D.^a Pilar Ramírez de), *idem*.
 1719 1912 Pedregal (D. Guillermo), *Lealtad*, 12.
 1720 — Pedregal (D.^a Aurea García de Tuñón de), *idem*.
 692 1911 Pedreira Lavadie (D. Angel), *Vénizas*, 2.
 122 — Peironcely (D. Manuel de), *Serrano*, 30.
 1158 — Peironcely (D. Ramón de), *Serrano*, 30, *principal*.
 1159 — Peironcely (D.^a Amalia Puig de), *idem*.
 1303 — Peironcely (Srta. Antonia de), *Serrano*, 30, *tercero*.
 1160 — Peironcely (Sra. D.^a Luisa de), *Serrano*, 30.
 1161 — Peironcely (Srta. Mercedes de), *idem*.
 63 — Peláez (D. Angel), *Zurbano*, 6.
 314 — Peláez Quintanilla (D. Luis), *Infantas*, 29.
 290 — Pellico Vega (D. José), *Barquillo*, 8.
 1484 — Peña (Srta. María), *Columela*, 3.
 133 — Peña (D. José María), *idem*.
 45 — Peña Florida (Conde de), *Caballero de Gracia*, 8.
 1483 — Peña y Goñi (Viuda de), *Columela*, 3.
 142 — Peña Wals (D. Manuel), *San Mateo*, 11.
 67 — Peñuelas (D. José), *Los Madrazo*, 27.
 1493 — Peñuelas (Srta. María), *idem*.

- 385 1911 Pequeño (D. Antonio), *Alfonso XII*, 48, *primero*.
 1175 — Pequeño (Srta. Luisa), *Eraso*, 6 (*Guindalera*).
 960 — Perreau (D. Ludovic), *Felipe IV*, 6.
 493 — Pereda y Gandía (D. Mariano), *Ponzano*, 2, *tercero*.
 152 — Peredo Vallina (D. Franco), *Plaza de Santa Cruz*, 3.
 616 — Pérez de los Cobos (D. Antonio), *Valenzuela*, 4.
 752 — Pérez de los Cobos (D. Francisco), *idem*.
 238 — Pérez Fernández (D. Francisco), *Marqués del Duero*, 8.
 276 — Pérez Galdós y Ciria (D. Ignacio), *Peligros*, 6.
 1306 — Pérez Muñoz (D. Laureano), *Almagro*, 2, *principal*.
 109 — Pérez Salado (D. José), *Acuerdo*, 24 y 26.
 1698 — Perinat (Excmo. Sra. Marquesa de), *Prado*, 28.
 854 — Perlado (D. Manuel), *Plaza de Ramales*, 4.
 51 — Perpiñá (D. Luis), *Santa Feliciano*, 10.
 1492 — Pezuela (D. Francisco de la), *Fuencarnal*, 102.
 1352 — Pezuela (D.^a María Andrade de), *idem*.
 19 — Pignet (D. Fernando), *Carrera San Jerónimo*, 11 y 13.
 307 — Pino y del Pino (D. Fernando del), *Serrano*, 60.
 1657 — Piñal (D.^a Trinidad Díez de la Maza del), *Génova*, 12.
 1658 — Piñal y Díez de la Maza (Srta. Esperanza), *idem*.
 1659 — Piñal y Díez de la Maza (Srta. Juana), *idem*.
 890 — Piñana (D. Juan), *Libertad*, 37.
 1332 — Piriz Yáñez (Srta. Teodora), *Martin Martínez « Villa Crispín, Prosperidad*.
 1087 — Pizarro (D. Félix), *Claudio Coello*, 31.
 1088 — Pizarro (D.^a María Teresa), *idem*.
 900 — Pla (D. Cecilio), *Valverde*, 28.
 1596 — Pla (D.^a Valentina Navarro de), *idem*.
 1593 — Plasencia (Duque de), *Almagro*, 17.
 744 — Plana (D. Juan), *Marqués de Urquijo*, 10.
 1340 — Polavieja (Marquesa de), *Sacramento*, 5.
 1341 — Polavieja (Srta. de), *idem*.
 1482 — Polentinos (Conde de), *Plaza de las Salesas*, 8, *pral.*
 807 — Polidura y Ortega (D. Agustín), *Goya*, 6.
 246 — Polo y Tourón (D. Antonio), *Encarnación*, 10.
 649 — Pontón (Vizconde del), *Paseo de la Castellana*, 5.
 81 — Portuondo (D. David de), *Plaza de Santo Domingo*, 9.
 753 — Posada (D. Carlos), *Chalé « Las Rosas, Hipódromo*.
 1491 — Pótolés (D. José), *Travesía de San Mateo*, 18 *duplicado*.

- 1314 1911 Potestad (D.^a Elena J. de), *General Arrando*, 5.
 1600 — Potestad (D. Fabricio de), *idem*.
 1602 — Potestad (D.^a María Eugenia de), *Columela*, 13.
 522 — Prado (Srta. Juana de), *General Arrando*, 7.
 1631 — Prats (D. Antonio), *Arenal*, 8.
 284 — Presa (D. Eugenio de la), *Capellanes*, 14 y 16.
 520 — Priego (D. José Manuel), *Plaza de Oriente*, 8, *principal*.
 521 — Priego (Srta. Elena), *idem*.
 553 — Prieto Romero (D. Ramón), *García Paredes*, 40.
 878 — Prota (D. Luis), *Villanueva*, 43, *principal*.
 998 — Puebla (Marqués de la), *Ayala*, 1.
 1604 — Puget (D.^a Dolores), *Pez*, 40.
 239 — Puente (D. Juan Antonio de la), *Carrera de San Jerónimo*, 29.
 619 — Puente (Sra. D.^a María Entrala de la), *Barquillo*, 5, *primero*.
 303 — Puente y Quijano (D. Santos María de la), *idem*.
 1322 — Puerto (Condesa del), *San Bernardino*, 14.

R

- 1075 1911 R. Dampierre (D. Gonzalo), *Zurbano*, 15.
 995 — R. de la Sala (Sra. D.^a Adelaida Salamero, Viuda de), *Alfonso XII*, 8.
 232 — R. Santa María (D. Alfonso), *Claudio Coello*, 81.
 1216 — Ráez Ijón (D. Angel), *Ceres*, 30.
 617 — Ramos (D. Angel), *Palma*, 44.
 22 — Ramos y Ruiz (D. Pablo Rafael), *Recoletos*, 3.
 981 — Ramírez Dampierre (D. Juan), *Zorrilla*, 31.
 982 — Ramírez Dampierre (Sra. Viuda de), *idem*.
 983 — Ramírez Dampierre (Srta. Margarita), *idem*.
 996 — Ramírez Salamero (Srta. Adelaida), *Alfonso XII*, 8.
 1321 — Real (Sr. Conde del), *Bola*, 6.
 775 — Rebollo (Sra. D.^a Amalia Estibaes de), *Martín de los Heros*, 50.
 776 — Rebollo (D. Gabriel), *idem*.
 1307 — Reguera (Sra. D.^a María), *Castelló*, 12.
 1710 1912 Relvas (D. José), *Alfonso XII*, 24.

- 1711 1912 Relvas (D. Carlos), *Alfonso XII*, 24.
 1730 — Relvas (Sra. D.^a Eugenia), *idem*.
 1731 — Relvas (Srta. María), *idem*.
 1732 — Relvas (D. Manuel), *idem*.
 87 1911 Repullés (D. Mariano), *San Agustín*, 8.
 371 — Repullés Muro (D. Augusto), *Postigo de San Martín*, 3 y 5.
 1033 — Repullés Vargas (D. Enrique María), *San Agustín*, 3.
 172 — Requejo (D. Manuel), *Serrano*, 25 *triplicado*.
 1104 — Requejo (Sra. D.^a Rosario Miró de), *Plaza de Colón*, 4.
 1105 — Requejo (Srta. María), *idem*.
 353 — Requejo Avedillo (D. Francisco), *idem*.
 1716 1912 Rey (Sra. D.^a Eloísa Moreno, Viuda de), *Argensola*, 16.
 338 1911 Rey Fernández (Srta. Elisa del), *Hortaleza*, 146.
 768 — Reynals (Sra. D.^a María de la Concepción Villasanté de), *Conde de Aranda*, 10.
 767 — Reynals y Toledo (D. Eduardo), *idem*.
 1503 — Ribadulla (D. Eduardo), *Preciados*, 37.
 288 — Riego (D. Rafael), *Ventura Rodríguez*, 21.
 13 — Riva (D. Francisco de la), *Velásquez*, 45 *duplicado*.
 769 — Rivas Reus (D. Antonio), *Travesía de San Mateo*, 18 *duplicado*.
 837 — Rivera (Sra. D.^a María Rózpide, Viuda de), *Plaza de la Independencia*, 10.
 1609 — Rivera (Sra. Viuda de), *Príncipe de Vergara*, 10.
 114 — Rivero (D. Nicolás María), *Montelón*, 7.
 319 — Robledo (D. Mariano), *Leganitos*, 46.
 88 — Roca (D. Valentín), *Columela*, 5.
 102 — Roda (D. Cecilio), *Huertas*, 40.
 800 — Roda (D. José de), *Carrera de San Jerónimo*, 53.
 801 — Roda (Sra. D.^a Araceli Cassinello de), *idem*.
 92 — Rodrigo (D. Pantaleón), *Corredera Baja*, 59.
 1151 — Rodrigo Bellido (Srta. María), *idem*.
 1152 — Rodrigo Bellido (Srta. Mercedes), *idem*.
 322 — Rodríguez (D. Ricardo), *Ventura de la Vega*, 3.
 1498 — Rodríguez (D. Gabriel), *Alcalá*, 52.
 509 — Rodríguez Aguirre (D. Emilio), *Luzón*, 11.
 693 — Rodríguez de Alba (D. José), *Arrieta*, 15.
 315 — Rodríguez Avial (D. Juan), *Velásquez*, 62.
 1741 1912 Rodríguez Avial (Srta. Milagro), *Plaza del Angel*, 7.

- 463 1911 Rodríguez de Celis (D.^a Elisa), *Arrieta*, 11.
 1113 — Rodríguez de Codes (D. Lorenzo), *Plaza de la Independencia*, 2.
 1115 — Rodríguez Codes (Srta. Antonia), *idem*.
 581 — Rodríguez Fraile (D. Juan), *Plaza Conde Miranda*, 3.
 1001 — Rodríguez Illera (D. Santiago), *Villanueva*, 26.
 1002 — Rodríguez Illera (Srta. Rafaela), *idem*.
 1003 — Rodríguez Illera (Sra. D.^a Consuelo Rivera de), *Villanueva*, 26.
 1004 — Rodríguez Illera (Srta. Consuelo), *idem*.
 1136 — Rodríguez Illera (D. Luis), *Claudio Coello*, 21.
 1192 — Rodríguez Maurelo (D. José), *Piamonte*, 14.
 1734 1912 Rodríguez Pastor (D. Ricardo).
 620 1911 Rojo Aceval (D. Miguel), *Carretas*, 27 y 29.
 415 — Rolland (Srta. María), *Goya*, 25.
 422 — Rolland Miota (D. Guillermo), *idem*.
 926 — Romero (Sra. D.^a Carmen Legoitena, Viuda de), *Conde de Aranda*, 10.
 1653 — Romero Girón (D. Vicente), *Serrano*, 100.
 211 — Romero Lozano (D. Aurelio), *Belén*, 16.
 280 — Roncal (D. Joaquín), *Los Madrazo*, 8.
 293 — Rosa (D. Guillermo de la), *Infantas*, 17.
 1054 — Roselló (Srta. Francisca), *Génova*, 7.
 678 — Rousseau y de Guzmán (D. Eduardo), *Atocha*, 96.
 679 — Rousseau y de Guzmán (Srta. Elisa), *idem*.
 1639 — Rózpide (D. Pablo), *Plaza de la Independencia*, 10.
 1499 — Rubert (D. Jorge), *Barquillo*, 16.
 1578 — Rubert (Sra. D.^a Enriqueta), *idem*.
 209 — Rubín Yáñez (D. Fernando), *Corredera Alta*, 6.
 181 — Rubio (Sra. D.^a Sol), *Lista*, 18.
 411 — Ruiz (D. Eufasio), *Prado*, 10.
 715 — Ruiz Albéniz (Srta. Sara), *Carransa*, 8.
 1563 — Ruiz Arteaga (Srta. Emilia), *Fernando VI*, 8.
 140 — Ruiz Bernacci (D. Enrique), *Ayala*, 7.
 462 — Ruiz Bernacci (D. Joaquín), *idem*.
 237 — Ruiz Calleja (D. Gregorio), *Serrano*, 84.
 668 — Ruiz Gamallo (D. Luis), *Peligros*, 9, primero.
 928 — Ruiz García de Hita (D. Eduardo), *Cuesta de Santo Domingo*, 7.

- 373 1911 Ruiz Marín (D. José), *López de Hoyos*, 10.
 987 — Ruiz Sáinz de Tejada (D. Enrique), *Fuencarral*, 79.
 839 — Ruiz de Santaella (D. Francisco), *Puebla*, 4.

S

- 62 1911 S. Muñoz (D. Salvador), *Plaza del Príncipe Alfonso*, 10.
 121 — S. de Santa María (D. José), *Marqués del Riscal*, 4.
 997 — Saavedra Patiño (D. Luis), *Zorrilla*, 23.
 1687 — Sabater Domenech (D. Emilio), *Villamejor*, 3.
 11 — Saco del Valle (D. Arturo), *Pavía*, 4.
 549 — Sacristán (D. José Miguel), *San Bernardo*, 18.
 550 — Sacristán (D. Juan), *idem*.
 1351 — Sagrera (Sra. D.^a Carolina A. de), *San Marcos*, 44.
 403 — Sagrera Ciudad (D. Luis), *idem*.
 974 — Sagrista Bonilla (D. José), *San Felipe Neri*, 4.
 164E — Sala (D. Vicente), *Peligros*, 3.
 1660 — Sala (D. Carlos), *Alcalá*, 60.
 1670 — Sala (Sra. de), *idem*.
 1295 — Salas (D. Federico de), *Prado*, 10.
 939 — Salazar (D. Adolfo), *Fúcar*, 2.
 677 — Salces Millera (D. Antonio), *Peligros*, 4.
 1606 — Salinas (D. Juan), *Claudio Coello*, 35.
 1507 — Salinas (Srta. Amy), *idem*.
 345 — Salvi (D. Carlos), *Sevilla*, 12 y 14.
 665 — Sánchez Fernández (D. Luis), *Los Madrazo*, 22.
 167 — Sánchez Jiménez (D. Joaquín), *Unión*, 10.
 163 — Sánchez Román (Sra. D.^a Encarnación Gallifa de), *Conde de Aranda*, 11.
 1164 — Sánchez Román (D. Felipe), *idem*.
 1165 — Sánchez Román (Srta. Isabel), *idem*.
 1166 — Sánchez Román (Srta. Angeles), *idem*.
 1167 — Sánchez Román (Srta. Encarnación), *idem*.
 1173 — Sánchez Gómez (Srta. Elena), *Claudio Coello*, 42.
 1174 — Sánchez Gómez (Srta. María), *idem*.
 972 — Sánchez de Toca (D. Joaquín), *Paseo del Prado*, 14.
 383 — Sanchiz (Sr. D. Carmelo), *Independencia*, 1.
 216 — Sanchiz Domínguez (D. Alfonso), *Conde de Aranda*, 7.

- 758 1911 Sancho (D. Manuel), *Vergara*, 12.
 1323 — Sandín (D. Francisco), *Argensola*, 22.
 600 — Sangro (Sra. de), *General Arrando*, 6.
 1705 1912 Sangro (D. Pedro), *Serrano*, 18.
 1704 — Sangro (Sra. D.^a Julia Torres de), *Serrano*, 18.
 196 1911 Sanjuanena (Sra. de), *Alcalá Galiano*, 6.
 1011 — Sanjurjo (Sra. D.^a Jany Oza de), *Pez*, 40.
 1012 — Sanjurjo (Srta. María), *idem*.
 1150 — San Diego (Sr. Conde de), *Conde de Xiquena*, 5 y 7.
 486 — San Eustaquio (D. Jesús), *Divino Pastor*, 1.
 1128 — San Miguel Barriocanal (D. José), *Costanilla de los Angeles*, 8.
 457 — Santa Coloma (Sra. Marquesa de), *Serrano* 68.
 323 — Santa Cruz (D. Antonio), *Velásquez*, 29.
 1180 — Santa Lucía (Sra. Condesa de), *Esparteros*, 1.
 1701 — Santa Lucía (Sr. Conde de), *idem* 1.
 460 — Santamaría (D. Eduardo), *Fuencarral*, 33.
 904 — Santamaría (D. Mariano), *Tintoreros*, 4.
 1516 — Santiago (Sra. Condesa Viuda de), *Plaza de la Independencia*, 4.
 1206 — Santibáñez (D. Angel), *Lealtad*, 17.
 1207 — Santibáñez (Sra. D.^a Carmen Muriedas de), *idem*.
 1517 — Santillana (Sra. Marquesa de), *Plaza de la Independencia*, 4.
 795 — Santolaya (Srta. Fabriciana), *Plaza de Santa Ana*, 17.
 1276 — Santos Guzmán (Srta. María Luisa), *Hermosilla*, 8.
 1277 — Santos Guzmán (Sra. de Compañía de la Srta.), *idem*.
 1680 — Sanz (Sra. D.^a Irene Ceballos de), *Alcalá*, 69.
 127 — Sanz Huelín (D. Matías), *Campoamor*, 12.
 192 — Sanz Huelín (Srta. María), *idem*.
 286 — Sanz Mateos (D. Antonio), *Montera*, 33.
 557 — Sapela (D. Antolín), *Fuencarral*, 42.
 390 — Sastre (D. Alfredo), *Leganitos*, 17.
 1692 — Scholle (D. Gustavo), *Hotel Ritz*.
 1697 — Scholle (Sra. de), *idem*.
 755 — Schramd (D. Gino), *Bolsa*, 3.
 1682 — Schumann (Srta. Eva), *Villamagna*, 6.
 1686 — Sclafani (Sra. Condesa de), *Padilla*, 23.
 585 — Segura (Srta. Concepción), *Génova*, 7.

- 570 1911 Segura Roselló (Srta. Francisca), *Peligros*, 4.
 204 — Senarega (D. Constantino), *Alcalá*, 65.
 250 — Sendra y Parodi (D. Ramón), *Aduana*, 14.
 1513 — Sepúlveda (Sr. Conde de), *San Martín*, 8.
 1514 — Sepúlveda (Sra. Condesa de), *idem*.
 1399 — Serrano (D. Emilio), *San Quintín*, 4.
 1589 — Serrano (D. Miguel), *Núñez de Arce*, 14.
 1515 — Serrano y Aguado (D. Gregorio), *Toledo*, 45.
 1512 — Serantes (D. Ricardo), *San Pedro*, 22.
 1650 — Soto (Sra. D.^a Margarita Shaco de), *Paseo de la Castellana*, 24.
 970 — Sichar y Tavira (D. Miguel), *Fernando VI*, 31.
 978 — Sierra Lugo Viña (D. Manuel), *Fernando VI*, 15.
 1510 — Silló (D. Vicente), *Moreto*, 1.
 260 — Silva Pérez y Pérez (D. Julio), *Echegaray*, 15.
 230 — Silvela (D. Eugenio), *Eguilaz*, 3.
 1693 — Silvela (D. Jorge), *Lista*, 25.
 195 — Silvela Loring (D. Tomás), *idem*.
 174 — Sobejano López (D. Carlos), *Plaza del Cordón*, 3.
 759 — Sobejano Zamorano (D. Mariano), *Duque de Alba*, 11.
 760 — Sobejano Zamorano (D. José), *idem*.
 1058 — Solano (Sra. D.^a Teresa Rafecas, Viuda de), *General Arrando*, 18.
 1059 — Solano (Srta. María Teresa), *idem*.
 1453 — Soler (Sra. D.^a Josefa Monsalve de), *Marqués de Cubas*, 8.
 480 — Soler Aizcarle (D. Juan), *Campomanes* 5.
 1508 — Soler Pérez (D. Francisco), *Marqués de Cubas*, 8.
 964 — Soltura (D. José María), *Felipe V*, 2.
 762 — Someruelos (Sr. Marqués de), *Serrano*, 35.
 1559 — Someruelos (Sra. Marquesa de), *idem*.
 533 — Sonier (D. Antonio), *Fernando VI*, 23.
 1572 — Sonier (Sra. D.^a Adela Alcántara de), *idem*.
 1667 — Sotomayor (Sra. Duquesa, Viuda de), *Miguel Angel*, 17.
 901 — Soutillo Otero (D. Reveriano), *Leganitos*, 29.
 855 — Spencer (Srta. Blanca), *Glorieta de San Bernardo*, 4.
 1133 — S'Terttund (D. Guillermo), *Maldonado*, 4.
 1289 — Stozemberg (Sr. Barón de), *Goya*, 57.
 1290 — Stozemberg (Sra. Baronesa de), *idem*.
 1053 — Sturni (D. Kurt), *Ronda del Conde Duque*, 9.

- 1634 1911 Suárez (D. José María), *Carmen*, 41.
 101 — Suárez Barajas (D. José), *Marqués de Cubas*, 7 triplicado.
 263 — Suárez Crossa (D. Bernardo), *Forge Juan*, 22.
 60 — Suárez Guanes (D. Miguel), *Lealtad*, 6.
 248 — Suárez Guanes (D. Eduardo), *idem*.
 249 — Suárez Guanes (D. Luis), *idem*.
 883 — Sugrañes (Srta. Amelia), *Príncipe*, 1.
 1082 — Sugrañes (Sra. de), *idem*.

T

- 543 1911 Tabuyo (D. Ignacio), *Encarnación*, 6 y 8.
 621 — Tatabull (D. Domingo), *Santa Clara*, 8.
 1038 — Tapia Martínez (D. José), *Velásquez*, 28.
 1622 — Tausent (D. Luis), *Velásquez*, 62.
 1623 — Tausent (Sra. D.^a Berti), *idem*.
 54 — Tello (D. Francisco), *Aguirre*, 1.
 1638 — Terán de Cogen (Sra. D.^a Pilar Gutiérrez de), *Villanueva*, 7.
 1668 — Terrero y Salcedo (Sra. D.^a Marta), *Recoletos*, 15.
 129 — Thuillier (D. Enrique), *Monte Esquina*, 4.
 1522 — Tinajero (D. Vicente), *Plaza del Angel*, 18.
 733 — Toledo (D. Vicente), *Fuencarral*, 55.
 710 — Topete (Sra. D.^a María del Carmen), *Espanoleto*, 14.
 1525 — Torralva (D. Francisco), *Constancia*, 7.
 279 — Torán de la Rad (D. José), *Alfonso XII*, 10.
 1521 — Torre (D. Juan de la), *Atocha*, 32.
 386 — Torres Calderón (D. Fernando de), *Serrano*, 18.
 198 — Torrejón (Sr. Conde de), *Villanueva*, 5.
 437 — Torrejón (Sra. Condesa de), *idem*.
 1585 — Torrelaguna (Sra. Marquesa de), *Alcalá*, 103.
 1523 — Torresano (D. Julián), *Amnistía*, 12.
 1524 — Torresano (D. Miguel), *idem*.
 1662 — Tornos (Srta. María de los Angeles), *Goya*, 28.
 479 — Torquemada Echevarría (D. José María), *Lagasca*, 51.
 97 — Torón (D. Luis), *Infantas*, 4.
 780 — Torruella (D. Francisco), *Arenal*, 20.
 745 — Tovar (D. José), *Alcalá*, 125.

- 870 1911 Travesedo (Srta. Concepción de), *Carranza*, 8.
 188 — Trelles (D. Luis), *La Terraza (Ciudad Lineal)*.
 662 — Trelles (Sra. D.^a Elisa Arambillet de), *idem*.
 262 — Trigo (D. Felipe), *Academia*, 10.
 1717 1912 Tufón (Sra. D.^a Francisca García de), *Alarcón*, 5.
 1149 1911 Turnes Bautista (D. Francisco), *Montalbán*, 1.
 893 — Tutón y Mena (D. Teodoro), *Carrera de San Jerónimo*,
 núm. 38.
 894 — Tutón y Mena (D. Francisco José), *idem*.

U

- 18 1911 Ubau (D. Manuel de), *Mayor*, 96.
 49 — Ubau (D. Enrique de), *idem*.
 50 — Ubau (D. Eduardo de), *idem*.
 1641 — Ucelay Sanz (D. Enrique), *Libertad*, 14 triplicado.
 1642 — Ucelay (Sra. D.^a Pura Maortua de), *idem*.
 350 — Uhagón (D. Pedro J. de), *Venezuela*, 4.
 1529 — Uhagón (D. Recaredo de), *idem*.
 1729 1912 Uhagón (D. Lorenzo de), *idem*.
 875 1911 Ulecia y de la Plaza (D. Rafael), *Leganitos*, 40.
 50 — Ullañtres (D. Angel), *Alcalá Galiano*, 8.
 607 — Ullmam (D. Guillermo), *Felipe IV*, 5.
 608 — Ullmam (Srta. Gertrud), *idem*.
 609 — Ullmam (Srta. Thyra), *idem*.
 696 — Unzaga (D. Carlos Mariano), *Barquillo*, 8.
 912 — Uña y Sarthou (Srta. Isabel), *Marqués de Valdeiglesias*, 4 duplicado.
 1721 1912 Urbina y Melgarejo (Srta. Julia), *Santa Engracia*, 11.
 1534 1911 Urcullu (Srta. María Jesús de), *Velásquez*, 14.
 1535 — Urcullu (Srta. Asunción de), *idem*.
 1571 — Urquidi (D. Federico), *Veneras*, 5 duplicado.
 1528 — Ussio (D. Ramón), *Forge Juan*, 9.
 1536 — Utrilla Calvo (D. Francisco), *Aguirre*, 1.
 294 — Utrilla Carrasco (D. Luis), *idem*.
 1531 — Utrilla Carrasco (D. César), *idem*.

Z

- 1328 1911 Zafra (D. Juan Manuel), *Alcalá*, 83.
1546 — Zafra (Srta. María de), *idem*.
537 — Zavala (D. Alfredo de), *Goya*, 6.
1727 1912 Zavala (Sra. D.^a Isabel Lafora de), *idem*.
838 1911 Zazo (D. José Esteban), *Ventura Rodríguez*, 6.
418 — Zehnder (D. Ernesto), *Marqués del Duero*, 8.
1548 — Zehnder (Sra. D.^a Laura de), *idem*.
1549 — Zehnder (Srta. Laura), *idem*.
1644 — Zomeño (D. José), *Independencia*, 4.
1533 — Zubiría (Sra. D.^a Flora Urizar, Viuda de), *Serrano*, 1.
1550 — Zubiría Urizar (Srta. María), *idem*.
1684 — Zugasti (Sr. Marqués de), *Niños de Balboa*, 32.
1742 1912 Zuloaga (Sra. D.^a Dolores Avial de), *Jorge Juan*, 8.
1350 — Zúñiga (Sra. D.^a Emilia Ancaro de), *Montera*, 51.
1547 — Zúñiga Sánchez Cernudo (D. Toribio), *idem*.
228 — Zurano Muñoz (D. Emilio), *Carranza*, 10.
1097 — Zurrón (D. Vicente), *Alberto Aguilera*, 66.
1098 — Zurrón (Sra. de), *idem*.





ASOCIACIÓN WAGNERIANA
DE MADRID

AÑO 2 — 1912-1913

LISTA DE SEÑORES SOCIOS

30 DE JUNIO DE 1913

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE

Excmo. Sr. Duque de Alba.

VICEPRESIDENTE

Valentín de la...

SECRETARIO

Sr. D. Manuel de Cendra y López.

TESORERO

Sr. D. Pablo Rafael Ramos y Ruiz.

BIBLIOTECARIO

Sr. D. Manuel Manrique de Lara.

VOCAL

Sr. D. Arturo Saco del Valle.
Sr. D. Vicente Zurrón.
Sr. D. Eduardo de Laiglesia.
Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret.
Sr. D. José Borrell.
Sr. D. José María Maraño.
Sr. D. Kuno Kocherthaler.
Sr. D. Germán Asúa.
Sr. D. José Enciso.
Sr. D. Fernando Gaisse.

→ 91 537.87

Navarro

→ 91 302.82

(53)

(critico)
ms.
+ compositor

Salvador

IMPRENTA DUCAZCAL, PLAZA DE ISABEL II, 6

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE

Excmo. Sr. Duque de Alba.

VICEPRESIDENTE

SECRETARIO

Sr. D. Manuel de Cendra y López.

TESORERO

Sr. D. Pablo Rafael Ramos y Ruiz.

BIBLIOTECARIO

Sr. D. Manuel Manrique de Lara.

VOCAL

Sr. D. Arturo Saco del Valle.

Sr. D. Vicente Zurrón.

Sr. D. Eduardo de Laiglesia.

Sr. D. Aureliano de Beruete y Moret.

Sr. D. José Borrell.

Sr. D. José María Marañón.

Sr. D. Kuno Kocherthaler.

Sr. D. Germán Asúa.

Sr. D. José Enciso.

Sr. D. Fernando Gaisse.

*Se ruega á los Sres. Socios den cuenta al
Secretario de los cambios de domicilio y de
las rectificaciones de los nombres y domici-
lios que estén equivocados.*



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

Lista cronológica de Señores Socios en 30 de Junio de 1913

Número y fecha del ingreso

1	15 Febrero 1911.	D. Manuel de Cendra.
2	»	D. Manuel Manrique de Lara.
4	»	D. José Borrell.
5	»	D. José María Marañón.
6	»	D. Conrado del Campo.
7	»	D. Eduardo de Laiglesia.
8	»	D. Fernando Gaisse.
9	»	D. Germán Asúa.
10	»	D. José M. ^a Guervós.
11	»	D. Arturo Saco del Valle.
12	»	D. Ricardo Martín Mayobre.
13	»	D. Francisco de la Riva.
14	»	D. Alberto Lebenfeld.
15	»	D. Gregorio de Chávarri.
17	»	D. Carlos Bosch.
18	»	D. Manuel de Ubao.
19	»	D. Fernando Pignet.
20	»	D. Manuel G. Amezua.
22	»	D. P. Rafael Ramos.
23	»	D. Tomás Campuzano.
24	»	D. Eugenio Conde.

26	15 Febrero 1911.	D. José Enciso.
27	»	D. Kuno Kocherthaler.
28	»	D. Juan García Cascales.
29	»	D. Lesmes López.
30	16	D. Francisco Albear.
32	»	D. Félix Borrell.
33	»	D. Alfonso Huidobro.
34	»	D. Luis Dupuy de Lome.
36	»	D. Luis Labourdette.
37	»	D. Augusto Labourdette.
38	»	D. José M. ^a Navas.
40	»	D. Gregorio Marañón.
41	»	D. José Luis Marañón.
42	»	D. F. Javier Marañón.
43	»	D. Evaristo Alcalá del Olmo.
44	»	D. Luis Izquierdo.
45	»	Sr. Conde de Peña Florida.
46	»	D. Odón González.
48	»	D. Tomás F. Quintana.
49	»	D. Enrique de Ubao.
50	»	D. Eduardo de Ubao.
51	»	D. Luis Perpiñá.
52	»	D. Angel Ullastres.
53	»	D. José Weisberger.
54	»	D. Francisco Tello.
55	»	D. Manuel Astudillo.
58	»	D. Francisco Fort.
59	»	D. Vicente Martínez.
60	»	D. Miguel Suárez Guanes.
62	»	D. Salvador S. Muñoz.
63	»	D. Fernando Lacasa.
64	»	D. Antonio Basagoitia.
65	»	D. Juan José Cobián.
66	»	D. Leopoldo Bárcenas.
67	»	D. José Peñuelas.
68	»	D. Angel Peláez.
71	»	D. José M. ^a Vals.
72	»	D. Pedro Asúa.
77	»	D. Baltasar Hernández Briz.

78	17 Febrero 1911.	D. Francisco Burgos.
79	»	D. Rodrigo Espínola.
81	»	D. David de Portuondo.
82	»	D. Leopoldo Bárcenas.
85	»	D. Emilio Alonso.
87	»	D. Mariano Repullés.
88	»	D. Valentín Roca.
90	»	D. Luis Gamboa.
92	»	D. Pantaleón Rodrigo.
93	»	D. Gabriel Abreu.
94	»	D. Carlos de Caleyá.
97	»	D. Luis Torón.
98	»	D. Teodoro Varela.
99	18	D. Luis Bahía Chacón.
100	»	D. Luis Lamas Ojea.
101	»	D. José Suárez Barajas.
103	»	D. Angel María Castels.
105	»	D. Mariano Lanuza.
106	»	D. Enrique M. Lanuza y Soldevila.
107	»	D. Jesús Marañón.
109	»	D. José P. Salado.
110	19	Sr. Barón del Castillo de Chirel.
111	»	Sr. Conde de Lascoiti.
112	»	D. Miguel de Asúa.
113	»	D. Ramón de la Vega.
114	»	D. Nicolás María Rivero.
118	»	D. José Díaz Giles.
120	»	D. Nicolás de Alós.
125	»	D. Cesáreo López Cañete.
126	»	D. Laureano Menéndez y Pugct.
127	»	D. Matías Sans Huelín.
128	»	D. Agustín Lhardy.
129	»	D. Enrique Thuillier.
130	»	D. Antonio Baselga.
132	»	D. José de la Haza.
133	»	D. José María Peña.
134	»	D. Wenceslao Manzanque.
135	»	D. Tomás Marinas Bringas.

136	19 Febrero 1911.	D. Rafael Cavanillas Rodríguez.
137	»	D. Luis Cavanillas Rodríguez.
139	»	D. Emilio Araujo.
140	»	D. Enrique Ruiz Bernacci.
141	»	D. José Cavanillas Rodríguez.
142	»	D. Manuel Peña Walls.
146	»	D. José María Ordovás.
147	»	D. Rafael Vallejo y Gamella.
149	»	D. José de Lara y Mesa.
150	»	D. Gonzalo Aranaz y Baeza.
151	»	D. Eugenio Barroso.
157	»	D. Paulo Calvo.
158	»	D. Torcuato Hevia.
161	»	D. José Mangot.
162	»	D. Joaquín García Zamorano.
163	»	D. Antonio González Menéndez
164	»	D. Mariano Pascual Cuadrado.
165	»	D. César Madariaga.
167	»	D. Joaquín Sánchez Jiménez.
168	»	D. Román Loredó.
171	»	D. Luis M. ^a Cabello Lapiedra.
172	»	D. Manuel Requejo.
173	»	D. Julio Gutiérrez Torres.
174	»	D. Carlos Sobejano López.
175	»	D. Ignacio Aranaz Claveró.
177	20	D. ^a Carlota Frigola de Cendra.
179	»	Srta. Dolores Frigola y Muguiro
180	»	D. ^a María Victoria Conde y Lù- que de Panella.
181	»	D. ^a Sol Rubio.
182	»	D. ^a Antonia Richi de Araujo.
183	»	D. Ramiro de Lezcano.
184	»	D. ^a Pilar Sánchez de Lezcano.
185	»	D. Laureano Díez de Canseco.
186	»	D. José María Cavanillas.
188	»	D. Luis Trelles.
189	»	D. Ventura Navas y Benito.
192	»	D. ^a María Sans Huelin.
194	»	D. José María Carre.

195	20 Febrero 1911.	D. Tomás Silvela Loring.
197	»	D. Joaquín Fesser y Fesser.
199	»	D. Juan José Bonifaz y Rico.
203	»	D. Manuel Viaña Colomo.
204	»	D. Constantino Senarega.
205	»	D. Enrique Díaz Valero.
206	»	D. Juan A. Mompó.
207	»	D. Jaime Martínez Sánchez.
209	»	D. Fernando Rubín Yáñez.
210	»	D. Julio Gallego Delgado.
211	»	D. Aurelio Romeo Lozano.
212	»	D. José Blass.
213	»	D. Franc. ^{co} Beltrán y de Torres.
216	»	D. Alfonso Sanchiz Domínguez.
217	»	D. Arturo López Alonso.
222	»	D. José María Aguilar.
223	»	D. Ramón Crós.
227	»	D. Vicente Marañón Torres.
228	»	D. Emilio Zurano y Muñoz.
231	21	D. Félix Arteta.
233	»	D. Juan Flórez Posada.
234	»	D. Pío G. Escudero.
235	»	D. José Miquel Irizar.
237	»	D. Gregorio Ruiz Calleja.
238	»	D. Francisco Pérez Fernández.
239	»	D. Juan Antonio de la Puente.
241	»	D. Eugenio Díaz Gómez.
246	»	D. Antonio Polo Tourón.
248	»	D. Eduardo Suárez Guanes.
249	»	D. Luis Suárez Guanes.
253	»	D. Rodolfo Gache.
254	»	D. José Lozano López.
255	»	D. Miguel Salvador y Carreras.
256	»	D. José Domingo Osma.
257	»	D. René Halphen.
258	»	D. José Fesser y Reina.
260	»	D. Julio Silva Pérez y Pérez.
263	»	D. Bernardo Suárez Crossa.
264	»	D. Aurelio G. de Gregorio.

266	21	Febrero 1911.	D. Eduardo Bonilla.
267	»	»	D. Carlos Gutiérrez.
268	»	»	D. José García Badell.
270	»	»	D. Miguel Moya y Gastón.
271	22	»	D. José Luis Lorente Junquera.
272	»	»	Sr. Marqués de Grijalba.
273	»	»	D. José de Casenave y Pérez.
274	»	»	D. Juan de Casenave y Bravo.
275	»	»	D. José Casenave y Bravo.
277	»	»	D. Emilio Boix.
279	»	»	D. José Torán de la Rad.
280	»	»	D. Joaquín Roncal.
284	»	»	D. Eugenio de la Presa.
285	»	»	D. Laureano Menéndez Busto.
286	»	»	D. Antonio Sanz Mateos.
287	»	»	D. Juan Martínez Carrillo.
288	»	»	D. Rafael Riego.
290	23	»	D. José Pellico Vega.
293	»	»	D. Guillermo de la Rosa.
294	»	»	D. Luis Utrilla Carrasco.
296	»	»	D. José María Francés.
298	»	»	D. Agapito Cruz González.
301	24	»	D. Víctor M. Domingoy Tristan
302	»	»	D. Antonio Martín Gamero é Isla
303	»	»	D. Santos M. ^a de la Puente y Quijano.
307	»	»	D. Fernando del Pino y del Pino
314	»	»	D. Luis Peláez Quintanilla.
315	»	»	D. Juan Rodríguez Avial.
316	»	»	D. José Cortejarena.
317	»	»	D. Francisco Cortejarena.
318	»	»	D. Alvaro Alcalá Galiano.
319	»	»	D. Mariano Robledo.
320	»	»	D. Félix Parache y Asparó.
321	»	»	Sra. de Parache.
322	»	»	D. Ricardo Rodríguez.
323	»	»	D. Antonio Santa Cruz.
331	25	»	D. Pedro Vildósola de la Hoz.
332	»	»	D. G. P. de Escallier.

334	25	Febrero 1911.	D. Leo von Carstein.
336	»	»	D. José Goyanes.
339	»	»	D. Julio Bejarano.
341	»	»	D. Santiago Haza.
343	26	»	D. Adolfo Bonilla y San Martín.
345	»	»	D. Carlos Salvi.
346	27	»	D. Teodoro Gil de Angulo.
350	»	»	D. Pedro J. de Uhagón.
351	»	»	D. Vicente Lavat Calvo.
352	»	»	D. Francisco Vigueras.
353	»	»	D. Francisco Requejo Avedillo.
354	»	»	D. Ernesto Botella.
358	1.º	Marzo 1911.	D. Baudillo López Durán.
359	»	»	D. Manuel de Luxán.
363	»	»	D. Juan Vilagrán y Gómez.
365	»	»	D. A. Jackson.
366	»	»	D. Sebastián Castedo.
367	»	»	D. Luis L. Van-Baumberghen.
368	»	»	D. Mario Viani.
371	2	»	D. Augusto Repullés y Muro.
373	»	»	D. José Ruiz Marín.
380	»	»	D. Rafael López Egóñez.
381	»	»	D. Juan Lorente de Urraza.
382	»	»	D. Francisco Fenoll y Malvasia.
386	3	»	D. Fernando de Torres Calderón
388	»	»	D. José de Escauriaza.
389	»	»	D. Antonio de Escauriaza.
390	»	»	D. Alfredo Sastre.
392	»	»	D. Luis Berges Martínez.
396	»	»	D. Luis Martínez Vargas.
401	4	»	D. Alfredo Fábregas Piñeiro.
402	»	»	D. Germán G. ^{lez} de Agustina.
403	»	»	D. Luis Sagrera Ciudad.
404	»	»	D. Francisco Aser.
405	»	»	D. Domingo Mendizábal.
406	»	»	D. Amancio Meseguer.
410	6	»	D. Enrique Franco Iglesias.
414	»	»	Sra. Marquesa de Casa-López.
415	»	»	Doña María Rolland.

417 6 Marzo 1911. D. Juan B. M.^{nez} de la Peña.
 418 » D. Ernesto Zehnder.
 419 » D. Ricardo López Linares.
 420 » D.^a Concepción López Linares.
 421 » D.^a Joaquina Jamar de López.
 423 7 » D. Aureliano Beruete y Moret.
 424 » D. Ramón Gasset y Chinchilla.
 425 » Srta. Antonia López.
 426 » D. Pedro Mairata y de Arjona.
 432 » Srta. María Luisa Kocherthaler.
 433 » D. Franco Vildósola y de la Hoz.
 435 » Srta. Carmen Pardiñas.
 439 » D. José Vallejo.
 440 » D. Pedro Apalategui.
 443 » D.^a Esperanza Estévez.
 444 » D. Luis Grasset.
 450 » D. Manuel Oliver.
 454 » D. Pedro Garau.
 456 » D. José de Villalobos.
 460 » D. Eduardo de Santamaría.
 461 » D. Juan Falcó.
 462 8 » D. Joaquín Ruiz Bernacci.
 465 » D. Ignacio Barba.
 476 » D. Luis Bahía y Urrutia.
 478 » D. Ramón Pando.
 480 » D. Juan Soler Aizcarbe.
 482 » D. Francisco Vives Mirabeut.
 484 10 » D. Constantino Vázquez.
 485 » D. Adolfo Varela Castro.
 486 » D. Jesús de San Eustaquio.
 487 » D. Santiago Collantes.
 488 » D. Julián Castedo.
 490 » D. Cástor Lasa.
 493 11 » D. Mariano Pereda y Gandía.
 494 » D. Enrique Mestre.
 498 13 » D. Manuel Menéndez.
 499 » D. Agustín Bonnat.
 501 » D. Eduardo García Sanz.
 504 14 » D. José Masfarré.

507 15 Marzo 1911 D. Luis Araujo Costa y Blanco.
 509 » D. Emilio Rodríguez Aguirre.
 515 16 » D. Tomás Ortiz de Solórzano.
 516 » D. Diego Benjumea.
 517 » D. José Villegas.
 519 17 » D. Justo de Legurburu.
 520 18 » D. José Manuel Priego.
 521 » Srta. Elena Priego.
 522 » Srta. Juana de Prado.
 525 19 » D. Leopoldo Dupuy.
 526 20 » D.^a Luisa H. de Padilla de Castedo.
 528 » D. Leonardo Dangers.
 533 22 » D. Antonio Sonier.
 535 23 » D. Julio del Olmo.
 536 » D. Arturo Garín Barinaga.
 537 » D. Alfredo de Zavala.
 541 » D. José M.^a G. del Valle y Laran-
 deres.
 543 » D. Ignacio Tabuyo.
 544 » D. Gabriel Hergueta Vidal.
 546 24 » D. Gregorio Marañón.
 547 » D. Javier Lafora.
 551 » Sr. Duque de Frías.
 553 25 » D. Ramón Prieto Romero.
 554 » D. Leonardo León Guzmán.
 555 26 » Sr. Duque de Alba.
 558 28 » D. Eduardo Weibel.
 599 » D. W. N. Michaud.
 560 » D.^a Consuelo Criado de Michaud.
 561 » D. Manuel Villagrasa.
 566 » D. Miguel Álvarez García.
 567 29 » D. Martín Corral Aguirre.
 568 » D. Acacio Charrín.
 569 » D. Manuel Martín Veña.
 572 » D. Federico Enjuto Ferrán.
 573 » D. Joaquín Enjuto Ferrán.
 574 » D. Luciano Barajas.
 575 » Srta. Ana H. de Padilla y Bressend.
 576 30 » Sra. Vizcondesa de Fefiñanes.

587	30 Marzo 1911	D. Enrique Fernández Arbós.
588	31 »	D. Ignacio Bañer.
589	»	Sra. de Bañer.
590	»	Sr. Marqués de Castelar.
591	»	D. Manuel de la Muela.
593	»	Sr. Marqués de la Mesa de Asta.
594	»	Sra. Baronesa del Castillo de Chirel.
595	»	Sra. de Núñez de Prado.
598	»	D. Ramón Dóda Estrada.
600	»	Sra. de Sangro.
601	»	D. ^a Ana Bressend de H. de Padilla.
603	»	D. José María García Patón.
605	»	D. Dionisio Fernández.
607	»	D. Guillermo Ullmann.
608	»	Srta. Gertrud Ullmann.
609	»	Srta. Thyra Ullmann.
614	»	Srta. Cecilia Chapí y Selva.
615	»	D. ^a Carmen Guervós.
619	»	D. ^a María Entrala de la Puente.
621	»	D. Domingo Taltabull.
623	»	D. Manuel Aleu y Carrera.
625	»	D. José Alonso Orduña.
628	»	D. Salvador Carvia.
634	»	D. Fernando Bárcena.
637	»	D. Antonio Estévez Fernández.
638	»	D. José Aguinaga.
649	1.º Abril 1911.	Sr. Vizconde del Pontón.
653	»	D. Manuel Basabe Limiñana.
654	»	Sra. Condesa de Vilana.
656	»	Srta. María del Pilar Bonilla y San Martín.
659	2 »	D. José M. ^a H. ^{dez} Sampelayo.
662	3 »	D. ^a Elisa Arambilet de Trelles.
663	»	D. Rodrigo de Carlos.
665	»	D. Luis Sánchez Fernández.
667	»	Srta. Pilar Carrera.
668	»	D. Luis Ruiz Gamallo.
669	»	D. Antonio Boceta.
672	»	D. ^a Clara de Etchecopar de Mariani.

676	3 Abril 1911.	D. José Moragas López.
677	»	D. Mariano de Fontcuberta.
679	5 »	Srta. Elisa Rousseau y de Guzmán.
681	»	D. José Metzger.
682	»	Srta. Eva Schumann.
684	»	D. Millán Millán de Priego.
687	7 »	D. Isidro Gamonal.
690	9 »	D. Rafael Manrique de Lara.
691	»	D. ^a M. ^a Cabezas de Manrique de Lara.
694	»	D. Antonio Ferreras.
695	10 »	Sr. Duque de Luna.
696	»	D. Carlos Mariani y Muzaga.
697	»	D. Antonio Salces y Millera.
698	11 »	D. Guillermo Berustein.
699	»	Srta. Julia Berustein.
701	»	D. José Luis Escolar y Aragón.
702	»	D. Carlos Escolar y Aragón.
703	»	D. ^a Angela Basabe de Gaisse.
704	»	D. Anselmo Hernández Jordán.
705	»	D. Emilio Isa y Vara.
706	12 »	D. Federico Bruguera y Ortiz.
708	15 »	D. Vicente Navarro Reverter.
709	»	Srta. Salomé Núñez Topete.
710	»	D. ^a María del Carmen Topete.
713	16 »	D. José Borrell y García.
714	»	Srta. María Borrell y García.
715	»	D. ^a Sara Ruiz de Borrell.
716	»	Srta. Clementina Albéniz.
718	»	D. Luis Driguet Fernández.
720	»	D. Francisco de Laiglesia.
721	»	D. ^a Amalia Romea de Laiglesia.
722	»	Sra. Marquesa de Bolaños.
723	»	D. José A. de Ibarra y G. Careaga.
728	»	Srta. Josefa Moreno.
729	»	D. ^a Elvira Moreno de Gómez Pérez.
732	»	D. Juan Hazen.
735	»	D. Valentín Navarro.
738	20 »	Dr. Haase.
739	»	Sra. de Haase.

741 20 Abril 1911. D. Francisco Español Villasante.
 744 » D. Juan Plana.
 745 » D. José Tovar.
 746 21 » D. Eduardo de Orduña y García.
 751 » D. Luis López de Uralde.
 752 » D. Francisco Pérez de los Cobos.
 755 » D. Gino Schraml.
 758 22 » D. Manuel Sancho.
 767 » D. Eduardo Reynals y Toledo.
 768 » D.^a María de la Concepción Villasanté de Reynals.
 769 » D. Antonio Rivas Reus.
 770 » D. Enrique Lequerica.
 773 » D. Jacinto Higuera.
 777 23 » D. Eugenio Ferraz.
 779 » D. Fernando Baselga.
 781 » D.^a María Núñez de Prado.
 782 » D.^a Angustias Núñez de Prado.
 783 » Miss Helene Walsh.
 785 » D. Faustino Fuentes.
 786 » Sra. Josefa Bosch.
 787 » Srta. María Leticia Bosch.
 788 » D. José Palacios.
 789 » D. Ricardo Castells.
 790 » D. Antonio Castells.
 792 » D. Jesús Macein.
 793 » D. Rafael Daganzo Martínez.
 794 24 » D. Manuel Alonso Sañudo.
 798 » D. Fausto F. Cárcar.
 799 » Sra. Viuda de Orduña.
 803 » D. Felipe Arévalo Salto.
 806 » D.^a Concepción Dahlander de Jimeno.
 807 » D. Agustín Polidura y Ortega.
 809 » D. Francisco J. Younger.
 810 » D. Charles H. Younger.
 811 » Srta. Elena Younger.
 812 » Srta. Nellie Younger.
 813 » Srta. Mary Younger.
 814 » D. Alberto Colorado.

815 24 Abril 1911. D. Salvador Font.
 820 25 » D. José Alonso Martínez.
 825 » Srta. Marieta Careaga y Waker.
 831 » D. Luis de Albacete.
 834 » D. Gregorio Mendivil.
 836 » D. Saturnino González Reviriego.
 837 » D.^a María Róspide, viuda de Rivera.
 838 » D. José Esteban Zazo.
 839 » D. Francisco Ruiz de Santaella.
 840 » D. Leopoldo Costa Navarro.
 841 » D.^a Joaquina Pomares de Costa.
 842 » D. Federico Nieto Linares.
 849 » Sra. Duquesa Viuda de Abrantes.
 851 » D.^a Rosa Figueras de Vargas.
 852 » D.^a Vicenta Figueras de Vargas.
 853 » D. Francisco Fernández Frischi.
 854 » D. Manuel Perlado.
 856 » Srta. Rosa Izquierdo López.
 858 » D. Sixto Botella.
 864 » Sra. Viuda de Buissen.
 865 » Srta. Luisa Buissen.
 866 » Srta. Esperanza Borrell y García.
 869 » Srta. Teresa Marcilla Canal.
 871 » Srta. Carmen Cabanillas y Puente.
 873 » D.^a María G. de Terán de Montero.
 874 » Srta. Mercedes Montero y G. de Terán.
 877 25 » D. Enrique Montero Torres.
 878 » D. Luis Prota.
 883 26 » Srta. Amelia Sugrañes.
 886 » D.^a María Díaz de Oñate.
 888 » D.^a Elisa Sanjul de Linares Rivas.
 890 » D. Juan Piñana.
 893 » D. Teodoro Tutón y Mena.
 894 » D. Francisco José Tutón y Mena.
 896 27 » Sra. Marquesa Viuda de Acapulco.
 900 » D. Cecilio Plá.
 901 » D. Reveriano Soutillo Otero.
 902 » Srta. María Teresa Conde y Luque.

903 27 Abril 1911. D.^a Mercedes Herrero de Conde y Luque.
 904 » D. Mariano Santamaría.
 905 » Srta. Rosario de Careaga.
 906 » D. César Carnicer.
 912 » Srta. Isabel Uña y Sarthou.
 914 » D. Nicasio García Rodríguez.
 917 » Srta. Ana Gil y Osorio.
 918 28 » D. Vicente Morales é Infante.
 922 » D. Ramón Olmos.
 923 » D. Gregorio Campos.
 924 » Srta. Jimena Aguilera.
 925 » Srta. Beatriz Aguilera.
 926 » D.^a Carmen Legoitena, viuda de Romero.
 927 » D. Bruno de Madrazo.
 928 » D. Eduardo Ruiz García de Hita.
 930 » D. Mariano Florencio Fridrich.
 932 » Srta. Pilar Miquel.
 934 » D. Braulio Alvarez Conet.
 935 » D. Mateo Hernández Barroso.
 936 » Srta. Amelia Labourdette y Uste.
 937 » Srta. Carolina Labourdette y Uste.
 939 » D. Adolfo Salazar.
 941 » Sr. Conde de Almaraz.
 942 » Sra. Condesa de Almaraz.
 943 » D. Luis Cavanna Junca.
 944 » D.^a Magdalena Ros de Cavanna.
 948 » D. Juan José Conde y Luque.
 949 » D. Francisco Cadenas.
 951 » D. Emilio Calvo Oróstegui.
 952 » D.^a Julia Aguirre de Calvo.
 961 » D. Vicente Obriols Riera.
 963 » D.^a María Josefa Gayangos.
 964 » D. José M.^a Soltura.
 965 » D. Rafael Coderch.
 975 » D. Juan José Ferrero.
 977 » D. Isaac Mañueco y P. de Villapa-dierna.

979 28 Abril 1911. D. Rafael Aguilar Cuadra.
 980 » D. Enrique Alvarez Sáinz de Aja.
 986 29 » D.^a Jesusa López de Calle.
 988 » D.^a María Labourdette de Vildósola.
 990 » D. Juan Notario Martínez.
 991 » Srta. María Bushell.
 992 » D. Fernando Valcárcel y Pulis.
 993 » D.^a María J. Pulis de Valcárcel.
 997 » D. Luis Saavedra Patiño.
 998 » Sr. Marqués de la Puebla.
 1000 » D. Germán Dafance Rubio.
 1001 » D. Santiago Rodríguez Illera.
 1002 » D.^a Rafaela Rodríguez Illera.
 1003 » D.^a Consuelo Rivera de Rodríguez Illera.
 1004 » D.^a Consuelo Rodríguez Illera.
 1006 » D. Rodolfo López Gosálvez.
 1007 » D. Antonio Lacasa.
 1019 » D. José Arango y Arango.
 1020 » Srta. Lucrecia Juliá.
 1021 » Srta. Esperanza Juliá.
 1022 » D. José Arenas y García.
 1023 » D. José Arenas y Díaz.
 1024 » D.^a Micaela Chaves de Arenas.
 1025 » Srta. Vicenta Arenas García.
 1026 » Srta. Concepción Arenas y Díaz.
 1027 » Srta. Josefa Arenas y Díaz.
 1028 » Srta. Ana Arenas y Díaz.
 1029 » Srta. María Ortiz Chaves.
 1031 » Sr. Vizconde de Eza.
 1032 » Sra. Vizcondesa de Eza.
 1033 » D. Enrique M.^a Repullés y Vargas.
 1043 » Dr. Highlands.
 1045 » D. Juan Monleón.
 1050 » Srta. María González de la Riva.
 1051 » D. Ricardo Baeza.
 1055 » D. José Manuel García.
 1057 » D. Antonio González Ontoria.
 1061 » Srta. Milagros Orduña.

1062 29 Abril 1911. D. Ricardo Vázquez Abreu.
 1063 » D.^a Ana María Abreu de Vázquez.
 1066 » Srta. Matilde López Van Baum-
 berghen.
 1069 » Srta. Lucía Monti y Villegas.
 1070 » Sr. Conde de Vilana.
 1071 » Srta. Piedad Iturbe.
 1072 » Sra. de Cuadra.
 1074 » D. José Antonio Gómez Pérez.
 1075 » D. Gonzalo R. Dampierre.
 1081 » D. Gerardo Bustillo.
 1082 » Sra. de Sugrañes.
 1084 » D. Joaquín Arjona y Andrés.
 1090 » D. Pedro Hornedo y Aragón.
 1091 » D.^a María García Lastra de Borrell.
 1097 » D. Vicente Zurrón.
 1098 » Sra. de Zurrón.
 1104 » D.^a Rosario Miró de Requejo.
 1105 » Srta. María Requejo.
 1111 » D.^a María Teresa Moret de Beruete.
 1112 » Sr. Marqués de la Ensenada.
 1113 » D. Lorenzo Rodríguez Codes.
 1114 » D.^a María Rodríguez de Chávarri.
 1115 » Srta. Antonia Rodríguez Codes.
 1120 » D. Manuel Benedito.
 1124 » D. Juan Cisneros.
 1126 » D.^a Elisa Goded de Luxán.
 1130 » D. Félix Basabe.
 1131 » D.^a Dolores Moya y Gastón.
 1132 » D. Felipe Jiménez Asúa.
 1133 » D. Guillermo S^t Tertund.
 1137 30 » D. Agustín Chichar y Távira.
 1141 » Srta. Gilda Alcalá del Olmo.
 1143 » Srta. Elvira Ferrero.
 1145 1.^o Mayo 1911. Sr. Conde de Boninn Lelio Longary
 1146 » Madame Boninn.
 1147 » D.^a Carito Mac-Mahón de Ibarra.
 1148 9 » D. Carlos Entreríos.
 1149 » D. Francisco Turnes Bautista.

1150 10 Mayo 1911. Sr. Conde de San Diego.
 1154 » Srta. María Conradi.
 1156 » D.^a Higinia R. de Grijalba de Cár-
 denas.
 1157 » D. Fernando de Bascaran.
 1158 14 » D. Ramón de Peironcely.
 1175 » Srta. Luisa Pequeño.
 1187 15 » D. Alfredo Aleix Beain.
 1188 » D. Antonio Moya.
 1189 » Srta. María Luisa Moya.
 1192 16 » D. José Rodríguez Maurelo.
 1194 » D. Félix Borrell García.
 1195 » D. Eduardo Vela.
 1196 » D. José Ramón Blanco Recio.
 1197 » D. Joaquín Decref.
 1199 17 » D.^a María Benito de Conradi.
 1200 » D. Ramiro G. Ansorena.
 1214 » Srta. María Moret y Remisa.
 1215 18 » D.^a Clementina Pérez y Muñoz del
 Alamo.
 1216 » D. Angel Ráez Ijón.
 1220 » D. Victoriano Araujo y Parareda.
 1221 » Srta. María Gutiérrez Mantilla.
 1222 » D. Rafael Flórez Antón.
 1229 » D. Pedro Iglesias.
 1233 20 » D. José Ayalde.
 1235 » D.^a Ana Gómez de Palacios.
 1236 » D.^a Manuela Aranda de Cobián.
 1243 22 » D. Luis Canthal.
 1244 » D.^a Amalia Girón de Canthal.
 1247 » Sra. Condesa de la Encina.
 1248 23 » D. Ramón Valdés Aguavera.
 1249 24 » D.^a María Bernar de Allendesalazar.
 1250 » Srta. Emilia Allendesalazar.
 1251 » Srta. Luisa Landecho.
 1252 » D. Jorge Walter.
 1253 25 » D. Fernando Costa.
 1262 26 » D. Carlos Muñoz.
 1263 » D.^a Marta Muñoz de Muñoz.

1264 26 Mayo 1911. Srta. Purificación Amézaga.
 1265 » D. Ricardo Campos.
 1275 » D. José González Enterreríos.
 1279 28 » D. Luis Adaro.
 1286 » D.^a Fanny Garrido de Maurelo.
 1287 » Srta. María del Adalid.
 1291 » D. Gonzalo Aguirre Martos.
 1296 29 » D. Fernando Fe.
 1297 » D.^a María Alba de Fe.
 1298 » Srta. Caridad Fe.
 1306 » D. Laureano Pérez Muñoz.
 1308 » Sr. Marqués de Narros.
 1312 30 » Srta. Sara Cabezas Lary.
 1313 » D. Gonzalo Cabezas Lary.
 1314 » D.^a Elena J. de Potestad.
 1322 » Sra. Condesa del Puerto.
 1328 » D. Juan Manuel Zafra.
 1329 31 » D. Alfonso Albéniz Jordana.
 1331 » D. Agustín Yáñez.
 1332 » Srta. Teodora Píriz y Yáñez.
 1334 » D.^a Rosa Bravo de Casenave.
 1335 » Srta. Rosa de Casenave y Bravo.
 1337 » D.^a Emilia Mayer.
 1338 » Sra. Marquesa de la Guardia.
 1345 » D. Alberto Arce Planella.
 1347 » D. Juan José Albear de la Colina.
 1351 » Srta. Carolina A. de Sagrera.
 1353 » D. Salvador Abella.
 1354 » D. Angel Avancini.
 1358 » D.^a María Basagoiti de Alvarez.
 1361 » D. Antonio Borregón.
 1367 » D. Vicente Celada.
 1372 » Srta. Concepción Conradi.
 1373 » D. Eduardo Cisneros.
 1376 » D. Manuel Guerra.
 1377 » D. José Casuso Obeso.
 1381 » Srta. Ana Cirat.
 1382 » D. Isidro Covisa.
 1384 » D. Ramón Díaz de Rivera y Mena.

1385 31 Mayo 1911. D. Eugenio Díaz del Castillo.
 1387 » Srta. María L. Erenas y Gundiano.
 1388 » D. Gastón Frisch.
 1395 » D. Antonio Fernández Liencres y Dávila Ponce de León.
 1397 » D. Antonio Fernández de Navarrete.
 1398 » D. Francisco Fernández de Navarrete.
 1402 » D.^a Elisa García, viuda de Alvarez.
 1415 » Srta. Dolores Gracia.
 1421 » D. Francisco Herreros y Castellanos.
 1422 » D. Publio Heredia.
 1428 » D. Manuel Iglesias Corral.
 1429 » D. Fernando María Ibarra.
 1430 » D.^a Dolores de Bonifaz.
 1437 » D. Carlos Lickefett.
 1441 » D. Narciso José Liñán y Heredia.
 1442 » D.^a Sofía Listrán de Heredia.
 1443 » Srta. Julia López Barritia.
 1445 » D. Miguel Manero Yanguas.
 1448 » D.^a Concepción Martínez de Arce.
 1451 » Srta. Gloria Mompó Calabuig.
 1452 » Srta. Carmen Mompó Calabuig.
 1453 » Doña Josefa Monsalve de Soler.
 1454 » D. Andrés Monsalve.
 1464 » D. Carlos Muñiz Viglietti.
 1466 » D. Carlos Martínez Murga.
 1468 » Srta. Dolores Navarro Amandi.
 1470 » Srta. Pilar Narbón.
 1472 » D. C. N. de Dangers.
 1482 » Sr. Conde de Palentinos.
 1487 » Sr. Pérez Casas.
 1493 » Srta. María Peñuelas.
 1497 » D.^a Carlota R. Fajardo de Barrie.
 1499 » D. Jorge Robert.
 1504 » D.^a Susana Subirán, V.^a de Narbón.
 1506 » D. Juan Salinas.
 1507 » Srta. Amy Salinas.
 1508 » D. Francisco Soler Pérez.
 1511 » D.^a Pía Koning de Blass.

1512 31 Mayo 1911. D. Ricardo Serantes.
 1513 » Sr. Conde de Sepúlveda.
 1514 » Sra. Condesa de Sepúlveda.
 1515 » D. Gregorio F. Serrano y Aguado.
 1521 » D. Juan de la Torre.
 1522 » D. Vicente Tinajero.
 1523 » D. Julián Torresano.
 1524 » D. Miguel Torresano.
 1528 » D. Ramón Ussio.
 1531 » D. César Utrilla Carrasco.
 1533 » D.^a Flora Urizar, viuda de Zubiría.
 1538 » D. Norberto Viqueira.
 1539 » D. Eduardo Viqueira.
 1540 » D. Vicente Valcárcel y Mesa.
 1541 » D. Luis Vasconi.
 1542 » D. Honorio Valentín Gamazo.
 1543 » Sra. Condesa Viuda de Yumuri.
 1544 » Sra. Condesa de Yumuri.
 1545 » Sr. Conde de Yumuri.
 1546 » Srta. María de Zafra.
 1548 » D.^a Laura de Zehnder.
 1549 » Srta. Laura Zehnder.
 1550 » Srta. María Zubiría Urizar.
 1556 16 Julio 1911. D. Antonio Palacios Ramilo.
 1557 18 » D.^a Joaquina Mateo Guerrero de Aleix.
 1562 5 Agosto 1911 D.^a María de la Soledad Martínez Romarate.
 1566 16 » D. Basilio Avial.
 1567 » D.^a Mercedes Llorens de Avial.
 1568 » D. José Luis de Oriol.
 1569 » D.^a Catalina Urquijo de Oriol.
 1570 28 » D. Julio Conejo de Sola.
 1571 29 » D. Federico Urquidi.
 1572 4 Sept. 1911. D.^a Adela Alcántara de Sonier.
 1573 1 Oct. 1911. D. Luis Vidal y Tuasón.
 1574 » D. Rodolfo Gelabert Viana.
 1575 » D.^a Soledad Sol de Gelabert.
 1576 » D. Mariano de Bastida.

1577 1 Oct. 1911. Sra. Marquesa de Argüelles.
 1578 » D.^a Enriqueta Rubert.
 1579 » Srta. Elisa Calonge.
 1581 » D. Alejandro Aguiló Fuster.
 1583 » Sr. Duque de Plasencia.
 1584 » D. Fernando de Cárdenas Abarzuza.
 1585 » Sra. Marquesa de Torrelaguna.
 1588 » D.^a Carmen Alonso de Carvia.
 1589 » Dr. D. Miguel Serrano.
 1590 » D. José Bourkail.
 1591 » D. Antonio Grinda Saavedra.
 1594 » D. Celestino Molinero Aedo.
 1595 1 Novbre. 1911 Sr. Escallier.
 1596 » D.^a Valentina Navarro de Plá.
 1600 » D. Fabricio de Potestad.
 1601 » D. Enrique Mateo Milano.
 1602 » D.^a María Eugenia de Potestad.
 1603 » D. Joaquín Creah.
 1604 » D.^a Dolores Puget.
 1605 » Srta. Dolores Menéndez.
 1606 » Srta. Concepción Menéndez.
 1607 » D. Mariano Mañeru.
 1608 » D.^a Rosaura Laclaustra de Mañeru.
 1609 » Sra. Viuda de Rivera.
 1610 » Srta. Clara Mombrún.
 1612 » Sr. Marqués de Haro.
 1613 » Srta. Concepción Coderch.
 1614 » Srta. Andrea Oñate López.
 1615 » D.^a María Marín de Asúa.
 1617 » D.^a Angeles López de Madrazo.
 1618 » Srta. Dolores de Madrazo.
 1622 » D. Luis Tausent.
 1623 » D.^a Berti Tausent.
 1624 » D. Carlos Huiderer.
 1625 » Sra. de Huiderer.
 1626 » D. Alberto Ahles.
 1627 » Srta. Ahles.
 1629 » D.^a Teresa Espelius, viuda de Alvarez Capra.

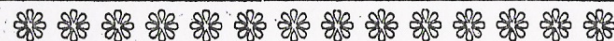
1630	1	Novbre. 1911	D. ^a Angeles Candela.
1634	»		D. José M. ^a Suárez.
1635	»		D. Constantino Careaga y Cortina.
1636	»		D. José Gómez Ocaña.
1637	»		Sra. de Collado.
1638	»		D. ^a Pilar Gutiérrez de Terán Co- ghen.
1640	»		D. ^a Rosario Lombera de Gómez Ocaña.
1641	»		D. Enrique Ucelay Sanz.
1642	»		D. ^a Pura Maórtua de Ucelay.
1643	»		D. Vicente Sala.
1645	»		Srta. María Francisca López Cañete
1646	13	»	D. José Canduela.
1648	»		D. Félix Argüello y Díaz Canseco.
1650	15	»	D. ^a Margarita Shaco de Soto.
1651	20	»	D. Carlos Balenchana.
1652	»		D. ^a Hortensia Bernad de Balenchana
1653	22	»	D. Vicente Romero Girón.
1654	»		Srta. Amalia Bernaldo de Quirós y Argüelles.
1655	23	»	D. ^a Casimira Ortiz Villajos de Bahía.
1656	1	Dbre. 1911.	D. Luis Landecho.
1660	»		D. Carlos Sala.
1661	»		D. José María Ortiz de la Torre.
1662	»		Srta. María de los Angeles Tornos.
1663	»		Doña María de los Angeles Espelíus.
1664	»		D. Alejandro Crespo.
1665	»		D. ^a Antonia Mathet de Crespo.
1666	»		Sra. Condesa de Sclafani.
1668	»		D. ^a Marta Terrero y Salcedo.
1669	»		D. ^a María Ruiz de Ortiz de la Torre
1670	»		Sra. de Sala.
1671	»		Sra. de la Corzana.
1672	»		Srta. Cristina Osorio y Martos.
1673	»		Sra. Duquesa de Luna.
1674	»		Srta. Emilia P. Montero.
1676	»		D. Prudencio Alvaro.

1677	1	Dbre. 1911.	Srta. Asunción Cortés.
1678	»		D. Carlos Conde.
1681	»		Sr. Marqués de Figueroa.
1682	»		D. Nazario de Calonge y García.
1683	4	»	D. Federico Mestre Peón.
1684	»		Sr. Marqués de Zugasti.
1685	»		Sra. Condesa de Aldana.
1686	»		D. ^a Adriana Albéniz.
1687	»		D. Emilio Sabater Domenech.
1691	11	»	D. Miguel Otamendi.
1693	»		D. Jorge Silvela.
1696	»		D. ^a Salud Ayllón de Domingo.
1700	21	»	Sr. Conde de Parcent y de Conta- mina.
1702	»		D. Luis Vinardell.
1703	»		D. ^a Jesusa Alesanco de Vinardell.
1704	1	Enero 1912.	D. ^a Julia Torres de Sangro.
1705	»		D. Pedro Sangro.
1706	»		Srta. Pilar Amayas.
1709	23	»	D. Luis Nueda y Santiago.
1710	26	»	D. José Relvas.
1711	»		D. Carlos Relvas.
1712	27	»	D. ^a Consuelo Egusquiza, viuda de Anduaga.
1713	21	Fbro. 1912.	D. ^a Carmen de Satrustegui de Pa- dilla.
1714	»		Srta. María de los Angeles de Padilla
1715	23	»	D. ^a Angeles de Oriol de Ibarra.
1717	26	»	D. ^a Francisca García de Tuñón.
1718	»		Srta. María Costi Tuñón.
1719	»		D. Guillermo Pedregal.
1720	»		D. ^a Aurea García de Tuñón de Pe- dregal.
1721	27	»	Srta. Julia Urbina y Melgarejo.
1723	»		D. José de Vizcarrondo.
1724	»		D. Angel Magdalena.
1725	29	»	D. César Carvajal.
1726	»		D. ^a María Tuñón de Carvajal.
1729	»		D. Lorenzo de Uhagón.

1838	22 Julio 1912.	D. ^a Purificación García Rivero.
1839	»	D. Eduardo Castro y García Patón.
1840	»	D. Bernardo de Gabiola.
1841	»	D. Luis Romo.
1842	»	D. ^a Consuelo Gutiérrez de Pereda.
1843	»	D. David Griñán López.
1844	»	Srta. María de las Mercedes Repullés
1845	»	D. Alejandro Crespo Mathet.
1846	»	Srta. Carmen Crespo Mathet.
1850	»	D. Manuel María de Cardús y Arrieta.
1851	»	D. ^a Clara Lengo y Gargallo.
1853	»	D. Isaac Aguayo y Fresneda.
1857	»	D. José de Lasarte y Bremón.
1858	»	D. Manuel de Lasarte y Bremón.
1859	»	D. Enrique Maureta.
1863	»	D. ^a Gloria Castellón de Romero Girón.
1865	»	Srta. Jorgina Levenfeld Spencer.
1870	»	D. Angel Martínez Argüelles.
1871	»	D. José Martínez Argüelles.
1872	»	D. ^a Carolina López Lerdo, viuda de Candela.
1876	»	Srta. María Amelia Candela y López Lerdo.
1877	»	D. Ricardo Varela.
1878	»	D. ^a Josefa F. de Varela.
1879	»	D. Enrique Santoyo.
1880	»	D. Enrique Santoyo y Salazar.
1881	»	Srta. Gabriela Cordech.
1882	»	D. Alfonso Cosmen.
1883	»	D. Alfredo Sierra y Aguado.
1884	»	D. Alfredo Sierra y Pastrana.
1885	»	D. ^a Elisa Pastrana y Martos.
1886	»	Srta. Elisa Sierra y Pastrana.
1887	»	F. Igal Rebla.
1888	»	D. Juan Grinda y Saavedra.
1891	»	D. Rafael Esparza García.
1892	»	D. Angel Sobejano Rodríguez.

1893	22 Julio 1912.	D. Antonio Gordillo.
1894	»	Sr. Marqués de la Rivera.
1895	»	Srta. Concepción X. de Sandoval.
1900	»	D. ^a Luz Maortua.
1901	»	D. ^a Luisa Torres.
1902	»	D. Gonzalo Torres.
1906	»	D. Luis Mosteiro.
1907	»	D. Antonio Rubio.
1908	»	D. Juan Spottorno.
1909	»	D. Carlos Lustonó.
1910	»	D. ^a Clara Núñez Topete.
1911	»	Srta. Carmen Lamana Lizarbe.
1916	»	D. José González de la Oliva.
1917	»	D. Lorenzo Alonso Martínez.
1918	»	D. ^a Emilia Saumell de Alonso Martínez.
1920	»	D. Paulino Sarda Pedragosa.
1921	5 »	D. Joaquín Gadea Mira.
1923	»	D. Jaime Nonell.
1724	»	D. ^a María Escosura, viuda de Briones.
1925	»	Srta. Plácida Briones.
1927	»	Srta. Clotilde Ducazcal y Fernández.
1928	»	D. Juan Topete.
1929	»	D. J. Andrés Topete.
1930	»	D. ^a Isabel Roy de la Farga.
1931	»	D. ^a Vicenta Selva, viuda de Chapi.
1933	»	D. ^a Luisa Taberné.
1934	»	D. Tomás Cologan.
1935	»	D. Antonio Reina.
1936	»	D. Rafael González Ferrer.
1937	6 Sept. 1912.	D. Luis de la Peña.
1938	7 »	D. ^a María Chávarri de Hergueta.
1939	»	D. Gonzalo Hergueta Vidal.
1940	1.º Oct. 1912.	D. Eduardo Trigo.
1944	»	D. Florentino Aizpun.
1945	»	D. Carlos Wissmam.
1946	»	D. ^a Bárbara Pellón de B. Avial.
1947	»	D. Eduardo Peláez Quintanilla.
1948	»	D. José Ureña y G. Olivares.

1949	1.º	Oct. 1912.	D. Anselmo Cepeda.
1950	»	»	D. Amalio Jimeno.
1951	»	»	D. Eugenio Gutiérrez Balbas.
1955	8-	»	D. Antonio Turón.
1956	»	»	D.ª Mercedes Castell de Turón.
1957	12	»	D. Antonio Montero.
1958	15	»	D. Enrique Romo.
1961	23	»	D. Juan Navarro Reverter.
1965	26	»	D. Rafael Aguirre.
1972	»	»	D. Mariano Aguirre.
1977	»	»	D.ª Dolores Aguirre.
2008	»	»	Sr. Conde de Cartagena.
2009	»	»	D. José Gay.
2010	»	»	D.ª Luisa Prieto de Gay.
2011	Abril 1913.	»	D.ª Teresa del Valle de Lombillo.
2012	8 Mayo 1913.	»	D. Jesús Hernández Sampelayo.
2013	19	»	D.ª Cecilia Benítez de Abreu.
2014	21	»	D.ª Mariana Ondovilla.
2015	»	»	Srta. Marta Servill.
2016	»	»	D.ª Dolores Espinosa de los Monteros.



Lista alfabética de los Señores Socios en 30 de Junio de 1912.

A

Número y año
del ingreso.

1353	1911	/	Abella (Srta. Salvadora), <i>Caños</i> , 6.
849	—	/	Abrantes (Sra. Duquesa Viuda de), <i>Alcalá</i> , 101.
93	—	/	Abreu (D. Gabriel), <i>Fuencarral</i> , 62.
896	—	/	Acapulco (Sra. Marquesa Viuda de), <i>General Arrando</i> , 7.
1287	—	/	Adalid (Srta. María del), <i>Piamonte</i> , 14.
1279	—	/	Adaro (D. Luis), <i>Magdalena</i> , 7.
979	—	/	Aguilar y Cuadra (D. Rafael), <i>San Roque</i> , 18.
222	—	/	Aguilar y Salas (D. José María), <i>Serrano</i> , 42.
924	—	/	Aguilera (Srta. Jimena), <i>Conde de Aranda</i> , 10.
925	—	/	Agüilera (Srta. Beatriz), <i>idem</i> .
638	—	/	Aguinaga (D. José), <i>Serrano</i> , 24.
1014	—	/	Aguirre (D. Ignacio), <i>Plaza del Progreso</i> , 12.
1965	1912	/	Aguirre (D. Rafael), <i>Plaza del Conde de Miranda</i> , 3.
1972	—	/	Aguirre (D. Mariano), <i>idem</i> .
1977	—	/	Aguirre (D.ª Dolores), <i>idem</i> .
761	—	/	Aguirre é Hidalgo (D. José María), <i>Jovellanos</i> , 5.
1227	1911	/	Aguirre y Martos (D. José Luis), <i>P.ª Conde Miranda</i> , 3.
1291	—	/	Aguirre y Martos (D. Gonzalo), <i>idem</i> .
1853	—	/	Aguayo y Fresneda (D. Isac), <i>Hortaleza</i> , 29.
1226	—	/	Ahles (D. Alberto), <i>Alcalá</i> , 46.
1227	—	/	Ahles (Srta.), <i>idem</i> .
1215	—	/	Alamo (Sra. D.ª Clementina Pérez y Muñoz de), <i>Almagro</i> , 2.
555	—	/	Alba (Sr. Duque de), <i>Princesa</i> , 10.

- 831 1911 Albacete (D. Luis), *Cruz*, 18 y 20.
 30 — Albear (D. Francisco), *Juan de Mena*, 12.
 1347 — Albear de la Colina (D. Juan José), *Conde de Aranda*, 1.
 716 — Albéniz (Srta. Clementina), *Carranza*, 8.
 1686 — Albéniz (Sra. D.^a Adriana de), *Alcalá*, 60.
 1329 — Albéniz Jordana (D. Alfonso), *idem*.
 318 — Alcalá Galiano (D. Alvaro), *Paseo de la Castellana*, 5.
 43 — Alcalá del Olmo (D. Evaristo), *Fomento*, 6 y 8.
 1141 — Alcalá del Olmo (Srta. Gilda), *idem*.
 1685 — Aldama (Sra. Condesa de), *Ayala*, 16.
 1557 — Aleix (Sra. D.^a Joaquina Mateo Guerrero de), *Prado*, 15.
 1187 — Aleix Beain (D. Alfredo), *idem*.
 623 — Aleu Carrera (D. Manuel), *Valverde*, 36.
 941 — Almaraz (Sr. Conde de), *Sacramento*, 3.
 942 — Almaraz (Sra. Condesa de), *idem*.
 85 — Alonso (D. Emilio), *Los Madrazo*, 18.
 481 — Alonso González (D. Domingo), *Alcalá*, 88.
 820 — Alonso Martínez (D. José), *Felipe IV*, 9.
 1917 — Alonso Martínez (D. Lorenzo), *Príncipe de Vergara*, 5.
 1918 — Alonso Martínez (Sra. D.^a Emilia Saumel de), *idem*.
 625 — Alonso Orduña (D. José), *Almagro*, 2.
 794 — Alonso Sañudo (D. Manuel), *Paseo de Recoletos*, 25.
 120 — Alós (D. Nicolás de), *Serrano*, 45.
 1344 — Alvarez (Srta. Carmen), *Conde de Aranda*, 18.
 1358 — Alvarez (Sra. D.^a María Basagoiti de), *idem*.
 1402 — Alvarez (Sra. D.^a Elisa G.^a, viuda de), *idem*.
 934 — Alvarez Conet (D. Braulio), *Juanelo*, 16.
 566 — Alvarez García (D. Miguel), *Conde de Aranda*, 18.
 980 — Alvarez Sáinz de Aja (D. Enrique), *Alcalá*, 66.
 1676 — Alvaro (D. Prudencio), *San Bernardo*, 53.
 1249 — Allendesalazar (Sra. D.^a María Bernard de), *Carrera de San Jerónimo*, 38.
 1250 — Allendesalazar (Srta. Emilia), *idem*.
 1706 1912 Amayas (Srta. Pilar), *Prim*, 15.
 1264 1911 Amézaga (Srta. Purificación), *Juan de Mena*, 12.
 1712 1912 Anduaga (Sra. D.^a Consuelo Egusquiza, viuda de), *Velázquez*, 45.
 1440 1911 Apalategui (D. Pedro), *Orellana*, 8.
 1736 1912 Arana (Sra. D.^a Lucrecia), *Abascal*, 2.

- 1735 1912 Arana (M.), *Abascal*, 2.
 150 — Aranz Baeza (D. Gonzalo), *Goya*, 27.
 175 — Aranz Claveró (D. Ignacio), *idem*.
 1019 — Arango y Arango (D. José), *Alcalá*, 48.
 139 — Araujo (D. Emilio), *Claudio Coello*, 18.
 182 — Araujo (Sra. D.^a Antonia Richi de), *idem*.
 507 1911 Araujo Costa y Blanco (D. Luis), *Manzana*, 14.
 1220 — Araujo y Parareda (D. Victoriano), *Alcalá*, 31.
 1448 — Arce (Sra. D.^a Concepción Martínez de), *Plaza de Santa Ana*, 4, *tienda*.
 1345 — Arce Planella (D. Alberto), *idem*.
 1024 — Arenas (Sra. D.^a Micaela Chaves de), *Arrieta*, 8.
 1023 — Arenas y Díaz (D. José), *idem*.
 1026 — Arenas y Díaz (Srta. Concepción), *idem*.
 1027 — Arenas y Díaz (Srta. Josefa), *idem*.
 1028 — Arenas y Díaz (Srta. Ana), *idem*.
 1022 — Aronas y García (D. José), *idem*.
 1025 — Arenas y García (Srta. Vicenta), *idem*.
 803 — Arévalo Salto (D. Felipe), *Atocha*, 131 *duplicado*.
 1577 — Argüelles, (Sra. Marquesa de), *Serrano*, 69.
 1648 — Argüello y Díaz Canseco (D. Félix), *Caños*, 1 *triplicado*.
 1084 — Arjona y Andrés (D. Joaquín), *Lagasca*, 33.
 231 — Arteta (D. Félix), *Reina*, 45.
 404 — Aser (D. Francisco), *Duque de Rivas*, 3.
 1825 1912 Aser y Florenza (D. Vicente), *idem*.
 55 1911 Astudillo (D. Manuel), *Columela*, 5.
 9 — Asúa (D. Germán), *Orellana*, 8.
 72 — Asúa (D. Pedro), *Mayor*, 76.
 112 — Asúa (D. Miguel de), *Orellana*, 5.
 1615 — Asúa (Sra. D.^a María Marín), *Orellana*, 8.
 1354 — Avancini (D. Angel), *Valverde*, 26.
 1567 — Avial (Sra. D.^a Mercedes Llorens de), *Lista*, 16.
 1566 — Avial (D. Basilio), *idem*.

B

- 1051 1911 Baeza (D. Ricardo), *Campomanes*, 13.
 1655 — Bahía (Sra. D.^a Casimira Ortiz Villajos de), *Hilario Peñasco*, 2.

- 99 1911 Bahía Chacón (D. Luis), *Hilario Peñasco*, 2.
 476 — Bahía Urrutia (D. Luis), *idem*.
 1651 — Balenchana (D. Carlos), *Nicolás María Rivero*, 3.
 1652 — Balenchana (Sra. D.^a Hortensia Bernard de), *idem*.
 847 — Baños Ruiz (D. Fernando), *San Sebastián*, 2.
 574 — Barajas (D. Luciano), *Hortaleza*, 132.
 465 — Barba (D. Ignacio), *Fúcar*, 22.
 634 — Bárcenas (D. Fernando), *Conde de Aranda*, 18.
 66 — Bárcenas (D. Leopoldo), *idem*.
 82 — Bárcenas (D. Leopoldo), *idem*.
 1497 — Barrie (Sra. D.^a Carlota R. Fajardo de), *Carrera de San Jerónimo*, 53.
 151 — Barroso (D. Eugenio), *Conde de Romanones*, 12.
 588 — Batier (D. Ignacio), *San Bernardo*, 54.
 589 — Batier (Sra. de), *idem*.
 1130 — Basabe (D. Félix), *Mayor*, 16, *entresuelo*.
 653 — Basabe Limiñana (D. Manuel), *Arenal*, 24.
 64 — Basagoiti (D. Antonio), *Juan de Mena*, 12.
 1157 — Bascaran (D. Fernando de), *Serrano*, 56.
 130 — Baselga (D. Antonio), *Jorge Juan*, 24.
 779 — Baselga (D. Fernando), *idem*.
 1376 — Bastida (D. Mariano de), *San Bernardo*, 20.
 339 — Bejarano (D. Julio), *Barquillo*, 8 *duplicado*.
 213 — Beltrán y de Torres (D. Francisco), *Príncipe*, 16.
 1743 1912 Benavente (D. Avelino), *Atocha*, 109.
 1744 — Benavente (Sra. D.^a Mercedes de Bárbara de), *Atocha*, 109.
 1745 — Benavente (Srta. María), *idem*.
 1120 1911 Benedito (D. Manuel), *Serrano*, 51.
 516 — Benjumea (D. Diego), *Génova*, 22.
 392 — Berges Mateos (D. Luis), *Los Madrazo*, 18.
 1654 — Bernaldo de Quirós y Argüelles (Srta. Amalia), *Serrano*, 69.
 423 — Beruete y Moret (D. Aureliano), *Génova*, 15.
 1111 — Beruete (Sra. D.^a María Teresa Moret de), *idem*.
 699 — Berustein (Srta. Julia), *Orfila*, 5.
 698 — Berustein (D. Guillermo), *idem*.
 1746 1912 Betegón (D. Luis), *Serrano*, 48.
 1747 — Betegón (Sra. D.^a Elisa Castellano de), *idem*.
 1196 1911 Blanco Recio (D. José Ramón), *Velázquez*, 19.

- 212 1911 Blass (D. José), *San Mateo*, 1.
 669 — Boceta (D. Antonio), *Campomanes*, 8.
 277 — Boix (D. Emilio), *Sagasta*, 25.
 722 — Bolaños (Sra. Marquesa de), *Villanueva*, 16.
 1796 — Bonafoz (D. José), *Marqués de Valdeiglesias*, 11.
 1430 — Bonifaz (Sra. D.^a Dolores Ibarra de), *Velázquez*, 9.
 199 — Bonifaz y Rico (D. Juan José), *idem*.
 1832 — Bonifaz y Rico (D. Antonio), *idem*.
 266 — Bonilla (D. Eduardo), *Gravina*, 14.
 343 — Bonilla y San Martín (D. Adolfo), *Velázquez*, 18.
 656 — Bonilla y San Martín (Srta. María del Pilar), *idem*.
 1146 — Boninn (Madame), *Mayor*, 90.
 1145 — Boninn Lelio Lougary (Sr. Conde de), *idem*.
 499 — Bonnat (D. Agustín), *Mesoneros Romanos*, 40.
 1361 — Borregón (D. Antonio), *Alcalá*, 35, *segundo*.
 4 — Borrell (D. José), *Conde de Aranda*, 18.
 32 — Borrell (D. Félix), *Conde de Aranda*, 18.
 1091 — Borrell (Sra. D.^a María García Lastra de), *idem*.
 715 — Borrell (D.^a Sara Ruiz de), *idem*.
 713 — Borrell y García (D. José), *idem*.
 714 — Borrell y García (Srta. María), *idem*.
 866 — Borrell y García (Srta. Esperanza), *idem*.
 1194 — Borrell y García (D. Félix), *idem*.
 17 — Bosch (D. Carlos), *Alcalá*, 48.
 786 — Bosch (Srta. Josefa), *Paseo de la Castellana*, 19.
 787 — Bosch (Srta. María Leticia), *idem*.
 354 — Botella (D. Ernesto), *Mayor*, 18.
 858 — Botella (D. Sixto), *General Castaños*, 15.
 1590 — Bourkail (D. José), *Relatores*, 13.
 1925 — Briones (Srta. Plácida), *Fuencarral*, 145.
 1924 — Briones (D.^a María Escosura, viuda de), *idem*.
 706 — Bruguera Ortiz (D. Federico), *Serrano*, 19.
 864 — Buisen (Sra. Viuda de), *Conde de Aranda*, 5.
 865 — Buisen (Srta. Luisa), *idem*.
 78 — Burgos (D. Francisco), *Lista*, 3.
 991 — Bushell (Srta. María), *Barquillo*, 5.
 1081 — Bustillo (D. Gerardo), *Monte Esquinza*, 20.



- 186 1911 / Cabanillas (D. José María), *Lagasca*, 10.
 871 — / Cabanillas Puente (Srta. Carmen), *idem*.
 1804 1912 / Cabanillas (Srta. Carmen), *Columela*, 6.
 136 1911 / Cabanillas Rodríguez (D. Rafael), *idem*.
 137 — / Cabanillas Rodríguez (D. Luis), *Valenzuela*, 6.
 141 — / Cabanillas Rodríguez (D. José), *Columela*, 6.
 171 — / Cabello y Lapiedra, (D. Luis María), *idem* 5.
 1758 1912 / Cabezas (D.^a M.^a Braquelrais de), *Príncipe de Vergara*, 3.
 1312 1911 / Cabezas Lary (Srta. Sara), *idem*.
 1313 — / Cabezas Lary (D. Gonzalo), *idem*.
 949 — / Cadenas (D. Francisco), *Fernando VI*, 17.
 94 — / Caleyá (D. Carlos de), *Conde de Aranda*, 4.
 1579 — / Calonge (Srta. Elisa), *Casado del Alisal*, 5.
 1682 — / Calonge y García (D. Nazario), *idem*.
 157 — / Calvo (D. Paulo), *Almirante*, 5.
 951 — / Calvo Oróstegui (D. Emilio), *Alarcón*, 10, *primero*.
 952 — / Calvo (Sra. D.^a Julia Aguirre de), *idem*.
 986 — / Calle (Sra. D.^a Jesusa López de), *Sacramento*, 3.
 1671 — / Calle (Sra. D.^a Angeles López de), *Los Madrazo*, 22.
 6 — / Campo (D. Conrado del), *Arrieta*, 15.
 923 — / Campos (D. Gregorio), *Marqués de Valdeiglesias*, 4 *duplicado*.
 1265 — / Campos (D. Ricardo), *Cedaceros*, 11.
 23 — / Campuzano (D. Tomás), *San Pedro*, 18.
 931 — / Cancio (D. Gerardo), *Desengaño*, 12.
 1630 — / Candela (Sra. D.^a Angeles), *Almagro*, 21.
 1872 1912 / Candela (D.^a Carolina López Lerdo, V.^a de), *Almagro*, 21.
 1876 — / Candela y López (Srta. María Amelia), *idem*.
 1646 1911 / Canduela (D. José), *Goya*, 28.
 1243 — / Canthal (D. Luis), *Paseo de la Castellana*, 26.
 1244 — / Canthal (Sra. D.^a Amalia Girón de), *idem*.
 798 — / Cárcar y Julia (D. Fausto Federico), *Teruel*, 8.
 1156 — / Cárdenas (Sra. D.^a Higinia R. de Grijalba de), *Serrano*, 56.
 1584 — / Cárdenas Abarzuza (D. Fernando de), *Claudio Coello*, 48.
 1850 1912 / Cárdenas y Arrieta (D. Manuel María), *Alcalá*, 99.
 905 1911 / Careaga (Srta. Rosario de), *Malasaña*, 5.

- 1635 1911 / Careaga y Cortina (D. Constantino), *Pérez Galdós*, 4 y 6.
 825 — / Careaga y Waquer (Srta. Marieta), *Malasaña*, 5.
 667 — / Carrera (Srta. Pilar), *Doña Bárbara de Braganza*, 3.
 663 — / Carlos (D. Rodrigo de), *Zurbano*, 28.
 906 — / Carnicer (D. César), *Gobierno civil*.
 2008 1913 / Cartagena (Sr. Conde de), *Hotel Ritz*.
 1725 1912 / Carvajal (D. César), *Lealtad*, 17.
 1726 — / Carvajal (Sra. D.^a María Tuñón de), *idem*.
 628 1911 / Carvia (D. Salvador), *Costanilla de los Angeles*, 2.
 1588 — / Carvia (Sra. D.^a Carmen Alonso de), *idem*.
 414 — / Casa López (Sra. Marquesa de), *Columela*, 5.
 1487 — / Casas (Sr. Pérez), *Arrieta*, 5.
 1334 — / Casenave (Sra. D.^a Rosa Bravo de), *Alcalá*, 97.
 274 — / Casenave y Bravo (D. Juan de), *idem*.
 275 — / Casenave y Bravo (D. José), *idem*.
 1335 — / Casenave y Bravo (Srta. Rosa), *idem*.
 273 — / Casenave y Pérez (D. José), *idem*.
 366 — / Castedo (D. Sebastián), *Carranza*, 16.
 488 — / Castedo (D. Julian), *Escorial*, 5.
 526 — / Castedo (Sra. D.^a Luisa H. de Padilla de), *Carranza*, 16.
 590 — / Castelar (Sr. Marqués de), *Magdalena*, 12.
 1740 1912 / Castelo (D. Fernando), *Luis Cabrera*, 6 (*Prosperidad*).
 103 1911 / Castells (D. Angel María), *Juan Bravo*, 1.
 789 — / Castells (D. Ricardo), *Plaza de Herradores*, 12.
 790 — / Castells (D. Antonio), *idem*.
 110 — / Castillo de Chirel (Sr. Barón del), *Ayala*, 40.
 594 — / Castillo de Chirel (Sra. Baronesa del), *idem*.
 1835 1912 / Castro y García Patón (Srta. M.^a del Pilar), *Lista*, 20.
 1839 — / Castro y García Patón (D. Eduardo), *idem*.
 1377 — / Casuso Obeso (D. José), *Ferraz*, 31.
 943 — / Cavanna Junca (D. Luis), *Concepción Jerónima*, 26.
 944 — / Cavanna (Sra. D.^a Magdalena Ros de), *idem*.
 1367 — / Celada (D. Vicente), *Costanilla de los Capuchinos*, 5.
 1 — / Cendra (D. Manuel de), *Núñez de Balboa*, 30.
 177 — / Cendra (Sra. D.^a Carlota Frígola de), *idem*.
 1949 1912 / Cepeda (D. Anselmo), *Cañizares*, 18.
 242 1911 / Cervero Lacort (D. Alfonso), *Sagasta*, 8.
 1381 — / Cirat (Srta. Ana), *Lealtad*, 5 y 7.
 1124 — / Cisneros (D. Juan), *Serrano*, 47.

- 1373 1911 / Cisneros (D. Eduardo), *Cava de San Miguel*, 6.
 65 — / Cobián (D. Juan José), *Hermosilla*, 35.
 1236 — / Cobián (Sra. D.^a Manuela Aranda de), *idem*.
 965 — / Codersch (D. Rafael), *Juan de Mena*, 19.
 1613 — / Codersch (Srta. Concepción), *idem*.
 1881 1912 Codersch (Srta. Gabriela), *Juan de Mena*, 19.
 1637 — / Collado (Sra. de), *Jorge Juan*, 27.
 487 1911 / Collantes (D. Santiago), *Villamagna*, 2 duplicado.
 1934 1912 / Cologán (D. Tomás), *Alcalá*, 17.
 814 1911 / Colorado (D. Alberto), *Velázquez*, 30.
 1821 1912 / Colorado (D. Rafael), *idem*.
 24 1911 / Conde (D. Eugenio), *Pasaje Moderno*, 3.
 1678 — / Conde (D. Carlos), *Concepción Jerónima*, 26.
 902 — / Conde y Luque (Srta. María Teresa), *Sagasta*, 31.
 903 — / Conde y Luque (Sra. D.^a Mercedes Herrero de), *idem*.
 948 — / Conde y Luque (D. Juan José), *idem*.
 1570 — / Conejo de Sola (D. Julio), *Los Madrazo*, 6.
 1154 — / Conradi (Srta. María), *Paseo de Recoletos*, 37.
 1199 — / Conradi (Sra. D.^a María Benito de), *idem*.
 1372 — / Conradi (Srta. Concepción), *idem*.
 567 — / Corral Aguirre (D. Martín), *Barbieri*, 1.
 316 — / Cortejarena (D. José), *General Castaños*, 3 y 5.
 317 — / Cortejarena (D. Francisco), *Fernanflor*, 8.
 1671 — / Corzana (Sra. Condesa de la), *Paseo de Recoletos*, 13.
 1882 1912 / Cosmen (D. Alfonso), *Ventura Rodrigo*, 15.
 1253 — / Costa (D. Fernando), *San Sebastián*, 2.
 841 1911 / Costa (Sra. D.^a Joaquina Pomares de), *Lagasca*, 5.
 840 — / Costa Navarro (D. Leopoldo), *idem*.
 1718 1912 / Costi Tuñón (Srta. María), *Alarcón*, 5.
 1382 1911 / Covisa (D. Isidro), *Atocha*, 113.
 1603 — / Creagh (D. Joaquín), *Villanueva*, 41.
 1664 — / Crespo (D. Alejandro), *Lista*, 66.
 1665 — / Crespo (Sra. D.^a Antonia Mathet de), *idem*.
 1845 1912 Crespo Mathet (D. Alejandro), *Lista*, 66.
 1846 — / Crespo Mathet (Srta. Carmen), *idem*.
 223 1911 / Crós (D. Ramón), *Jorge Juan*, 9 triplicado.
 298 — / Cruz González (D. Agapito), *Rosales*, 10.
 1072 — / Cuadra (Sra. de), *Paseo de la Castellana*, 47.

CH

- 614 1911 / Chapí Selva (Srta. Cecilia), *Lista*, 4.
 1931 1912 / Chapí (D.^a Vicenta Selva, viuda de), *Lista*, 4.
 568 1911 / Charrín (D. Acacio), *Lope de Vega*, 23 y 25.
 15 — / Chávarrí (D. Gregorio de), *Almagro*, 21.
 1114 — / Chávarrí (Sra. D.^a María Rodríguez de), *Plaza de la Independencia*, 2.
 1029 — / Chaves (Srta. María Ortiz), *Arrieta*, 8.

D

- 1000 1911 / Dafaue Rubio (D. Germán), *Calvo Asensio*, 5.
 793 — / Daganzo Martínez (D. Rafael), *Ponciano*, 2.
 528 — / Dangers (D. Leonardo), *Plaza de las Cortes*, 4.
 1197 — / Decref (D. Joaquín), *Fernando VI*, 8.
 1385 — / Díaz del Castillo (D. Eugenio), *Festis*, 2.
 118 — / Díaz Giles (D. José), *Lope de Vega*, 21.
 241 — / Díaz Gómez (D. Eugenio), *Marqués de Leganés*, 7.
 1384 — / Díaz de Rivera y Mena (D. Ramón), *Hermosilla*, 1, segundo.
 205 — / Díaz Valero (D. Enrique), *Manzana*, 15.
 185 1911 / Díez de Canseco (D. Laureano), *Caños*, 1 triplicado.
 1896 — / Domingo (Sra. D.^a Salud Ayllón de), *Génova*, 19.
 256 — / Domingo Osma (D. José), *Villanueva*, 15.
 301 — / Domingo y Tristan (D. Víctor M.), *Génova*, 19, tercero.
 598 — / Dórda Estrada (D. Ramón), *Santa Engracia*, 46.
 718 — / Driget Fernández (D. Luis), *San Bernardo*, 127.
 1790 1912 / Ducazcal (Sra. D.^a Isabel), *Plaza de Isabel II*, 6.
 1927 — / Ducazcal y Fernández (Srta. Clotilde), *idem*.
 525 — / Dupuy (D. Leopoldo), *Amnistia*, 6, segundo.
 34 — / Dupuy de Lome (D. Luis), *Velázquez*, 22.

E

- 1770 1912 / Elías Vías (D. José), *Núñez de Balboa*, 14.
 1247 1911 / Encina (Condesa de la), *Paseo de Recoletos*, 37.
 26 — / Enciso (D. José), *Fomento*, 6 al 10.

- 572 1911 / Enjuto Ferrán (D. Federico), *Alcalá, 111, principal*.
 573 — / Enjuto Ferrán (D. Joaquín), *idem*.
 1112 — / Ensenada (Marqués de la), *Serrano, 53*.
 1148 — / Entreríos (D. Carlos), *Hortaleza, 81*.
 1387 — / Erenas y Gundiano (Srta. María L.), *Ponciano, 8 duplicado*.
 1595 — / Escallier (Sr.), *Paseo de Recoletos, 10*.
 388 — / Escauriaza (D. José de), *Almagro, 4*.
 389 — / Escauriaza (D. Antonio de), *idem*.
 701 — / Escolar Aragón (D. José Luis), *Los Madrazo, 8*.
 702 — / Escolar Aragón (D. Carlos), *idem*.
 741 — / Español Villasante (D. Francisco), *Fernando el Santo, 5*.
 1891 1912 / Esparza García (D. Rafael), *Atocha, 125*.
 1663 — / Espélfus (Sra. D.^a María de los Angeles), *Goya, 28*.
 79 — / Espínola (D. Rodrigo), *Alcalá, 127*.
 2016 1913 / Espinosa de los Monteros (D.^a Dolores), *Los Madrazo, 6*.
 1772 1912 / Esteva de las Dêlicas (Sra. Marquesa de), *Orellana, 1*.
 443 1911 / Estévez (Srta. Esperanza), *Atocha, 4 duplicado*.
 637 — / Estévez Fernández (D. Antonio), *idem*.
 1031 — / Eza (Sr. Vizconde de), *Génova, 9*.
 1032 — / Eza (Sra. Vizcondesa de), *idem*.

F

- 48 1911 / F. Quintana (D. Tomás), *Carretas, 41*.
 401 — / Fábregas Piñeiro (D. Alfredo), *Costanilla de Santiago, 6*.
 1824 1912 / Fábregas (D.^a Carmen Carrión de), *idem*.
 461 1911 / Falcón (D. Juan), *Velázquez, 12*.
 1296 — / Fe (D. Fernando), *Carrera de San Jerónimo, 34 duplicado*.
 1297 — / Fe (Sra. D.^a María Alba de), *idem*.
 1298 — / Fe (Srta. Caridad), *idem*.
 382 — / Fenoll Malvasia (D. Francisco), *Argensola, 17*.
 777 — / Ferraz (D. Eugenio), *Argensola, 2*.
 694 — / Ferreras (D. Antonio), *Lista, 3*.
 975 — / Ferrero (D. Juan José), *Fernando VI, 2*.
 1143 — / Ferrero (Srta. Elvira), *idem*.
 576 — / Fefiñanes (Sra. Vizcondesa de), *Segovia, 3*.

- 605 1911 / Fernández (D. Dionisio), *Santa Ana, 16, tienda*.
 587 — / Fernández Arbós (D. Enrique), *Fuencarral, 110*.
 1395 — / Fernández Liendes y Dávila Ponce de León (D. Antonio), *Rosales, 50, hotel*.
 853 — / Fernández Fritchi (D. Francisco), *Conde de Romanones, 11*.
 1397 — / Fernández de Navarrete (D. Antonio), *Sagasta, 31*.
 1398 — / Fernández de Navarrete (D. Francisco), *idem*.
 197 — / Fesser y Fesser (D. Joaquín), *Ayala, 15*.
 258 — / Fesser y Reina (D. José), *idem*.
 851 — / Figueras de Vargas (Srta. Rosa), *Velázquez, 28*.
 852 — / Figueras de Vargas (Srta. Vicenta), *idem*.
 1681 — / Figueroa (Sr. Marqués de), *Mayor, 95*.
 1820 1912 / Firpo (Srta. Filomena), *Velázquez, 30*.
 930 1911 / Fridrich (D. Mariano Florencio), *Serrano, 23*.
 1222 — / Flórez Antón (D. Ramón), *Lista, 3*.
 233 — / Flórez Posada (D. Juan), *idem*.
 1801 1912 / Flórez Tavira (D. Juan), *San Mateo, 22*.
 677 — / Fontcuberta (D. Mariano de), *Concepción Jerónima, 26*.
 58 1911 / Fort (D. Francisco), *Claudio Coello, 23*.
 296 — / Francés (D. José María), *Valenzuela, 4*.
 410 — / Franco Iglesias (D. Enrique), *Serrano, 63*.
 551 — / Frías (Sr. Duque de), *Goya, 28*.
 179 — / Frígola y Muguero (Srta. Dolores), *Ayala, 40*.
 1388 — / Frisch (D. Gastón), *Cedaceros, 11*.
 785 — / Fuentes (D. Faustino), *Arenal, 20*.

G

- 20 1911 / G. Amezua (D. Manuel), *Alcalá, 31*.
 1200 — / G. Ansorena (D. Kamiro), *Espoz y Mina, 1*.
 234 — / G. Escudero (D. Pío), *Villanueva, 43*.
 1840 1912 / Gabiola (D. Bernardo de), *Arrieta, 13*.
 253 1911 / Gache (D. Rodolfo), *Serrano, 114*.
 1921 1912 / Gadea Mira (D. Joaquín), *Calvo Asensio, 9*.
 8 1911 / Gaisse (D. Fernando), *Preciados, 17*.
 703 — / Gaisse (Sra. D.^a Angela Basabe de), *idem*.
 210 — / Gallego Delgado (D. Julio), *Mayor, 32*.

- 1542 1911 / Gamazo (D. Honorio Valentín), *Arlabán*, 7.
 90 — / Gamboa (D. Luis), *Goya*, 61.
 687 — / Gamonal (D. Isidro), *Espíritu Santo*, 47.
 1055 — / García (D. José Manuel), *Bravo Murillo*, 20.
 268 — / García Badel (D. José), *Los Madrazo*, 34.
 28 — / García Cascales (D. Juan), *Villanueva*, 23.
 1818 1912 / García Cernuda (D. José), *pasco del Prado*, 20.
 1833 — / García Patón (D.^a Dolores Robles de), *Serrano*, 82.
 1838 — / García Rivero (D.^a Purificación), *Atocha*, 32.
 914 — / García Rodríguez (D. Nicasio), *Alcalá*, 48.
 501 — / García Sanz (D. Eduardo), *Princesa*, 47.
 162 — / García Zamorano (D. Joaquín), *Jorge Juan*, 6.
 536 — / Garín Barinaga (D. Arturo), *plaza de Santa Bárbara*, 6.
 1786 — / Garma (D. Manuel de la), *Noblejas*, 5.
 1754 — / Garrido (D. Antonio), *Isabel la Católica*, 4.
 444 1911 / Gasset (D. Luis), *Lealtad*, 14.
 424 — / Gasset y Chinchilla (D. Ramón), *Velázquez*, 15.
 2009 1913 / Gay (D. José), *Academia*, 10.
 2010 — / Gay (D.^a Luisa Prieto de), *idem*.
 963 1911 / Gayangos (Srta. M.^a Josefa), *plaza de Santa Catalina de los Donados*, 2.
 1575 — / Gelabert (Sra. D.^a Soledad Sol de), *Doña Bárbara de Braganza*, 1.
 1574 — / Gelaber Viaña (D. Rodolfo), *idem*.
 346 — / Gil de Angulo (D. Teodoro), *Hilario Peñasco*, 7.
 917 — / Gil y Osorio (Srta. Ana), *Ayala*, 19.
 1950 1912 / Gimeno (D. Amalio), *Lealtad*, 15.
 1777 — / Gómez (D.^a María Martinho de), *Arenal*, 6.
 1636 1911 / Gómez Ocaña (D. José), *Atocha*, 127 duplicado.
 1640 — / Gómez Ocaña (Sra. D.^a Rosario Lombra de), *idem*.
 1074 — / Gómez Pérez (D. José Antonio), *Ayala*, 47.
 1776 1912 / Gómez Quiroga (D. Antonio), *Arenal*, 6.
 1769 — / Gómez Tornel (D.^a Fredesvinda), *Núñez de Balboa*, 14.
 46 1911 / González (D. Odón), *Princesa*, 5.
 402 — / González de Agustina (D. Germán), *Infantas*, 34.
 1275 — / González Entreríos (D. José), *Hortaleza*, 81.
 1936 1912 / González Ferrer (D. Rafael), *Paseo del Prado*, 22.
 284 1911 / González de Gregorio (D. Aurelio), *Marqués de Villamejor*, 3.

- 163 1911 / González Menéndez (D. Antonio), *Atocha*, 114.
 1057 — / González Hontoria (D. Antonio), *Goya*, 25.
 1916 1912 / González de la Oliva (D. José), *Villanueva*, 17.
 836 1911 / González Reviriego (D. Saturnino), *Plaza del Angel*, 13 y 14.
 541 — / González del Valle y Laranderes (D. José María), *Infantas*, 28.
 1893 1912 / Gordillo (D. Antonio), *Pacífico*, 5.
 336 1911 / Goyanes (D. José), *Serrano*, 78 y 80.
 1415 — / Gracia (Srta. Dolores), *Pérez Galdós*, 4 y 6.
 272 — / Grijalba (Sr. Marqués de), *San Mateo*, 30.
 1591 — / Grinda Saavedra (D. Antonio), *Fernando el Santo*, 20.
 1888 1912 / Grinda Saavedra (D. Juan), *idem*.
 1843 — / Griñán López (D. David), *Villanueva*, 37.
 1338 1911 / Guardia (Sra. Marquesa de la), *Montalbán*, 1.
 1376 — / Guerra (D. Manuel), *Arenal*, 5.
 10 — / Guervós (D. José M.^a), *Desengaño*, 12.
 615 — / Guervós (Srta. Carmen), *idem*.
 267 — / Gutiérrez (D. Carlos), *Atocha*, 125.
 1951 1912 / Gutiérrez Balbas (D. Eugenio), *Conde de Xiquena*, 5 y 7.
 1221 1911 / Gutiérrez Mantilla (Srta. María), *Fomento*, 6 y 8.
 173 — / Gutiérrez Torres (D. Julio), *Plaza del Progreso*, 12.
 554 — / Guzmán (D. Leonardo León), *Puebla*, 19.

H

- 601 1911 / H. de Padilla (Sra. D.^a Ana Bressend de), *Carranza*, 18.
 575 — / H. de Padilla y Bressend (Srta. Ana), *idem*.
 738 — / Haase (Dr.), *Paseo de Recoletos*, 29.
 739 — / Haase (Sra. de), *idem*.
 257 — / Halphen (Srta. René), *Almirante*, 12.
 1612 — / Haro (Sr. Marqués de), *Jorge Juan*, 9.
 132 — / Haza (D. José de la), *Columela*, 6.
 341 — / Haza (D. Santiago), *idem*.
 732 — / Hazen (D. Juan), *Fuencarral*, 55.
 1422 — / Heredia (D. Publio), *Orfila*, 8, segundo.
 1442 — / Heredia (Sra. D.^a Sofia Listrán de), *idem*.
 1421 — / Herreros y Castellanos (D. Francisco), *Oso*, 8.

- 544 1911 Hergueta Vidal (D. Gabriel), *Cedaceros*, 11.
 1938 1912 Hergueta (D.^a María Chávarri de), *Lealtad*, 12.
 1768 — Hergueta (Srta. María de la Concepción), *Cedaceros*, 11.
 1767 — Hergueta (Srta. María de las Mercedes), *idem*.
 1761 — Hergueta (D. Fernando), *Barquillo*, 5.
 1760 — Hergueta (D.^a María de la Purificación Morán de), *idem*.
 1939 — Hergueta Vidal (D. Gonzalo), *Lealtad*, 12.
 935 1911 Hernández Barroso (D. Mateo), *Morán*, 22.
 77 — Hernández Briz (D. Baltasar), *Libertad*, 23.
 704 — Hernández Jordán (D. Anselmo), *Montera*, 8.
 659 — Hernández Sampelayo (D. José María), *Plaza de la Encarnación*, 2.
 2012 1913 Hernández Sampelayo (D. Jesús), *Barbieri*, 1 duplicado.
 158 1911 Hevia (D. Torcuato), *Infantas*, 1.
 1043 — Highlands (Dr.), *Serrano*, 5.
 773 — Higuera (D. Jacinto), *Ferraz*, 94.
 1624 — Hiuderer (D. Carlos), *Génova*, 6.
 1625 — Hiuderer (Sra. de), *idem*.
 1090 — Hornedo y Aragón (D. Pedro), *Evaristo San Miguel*, 20.
 33 — Huidobro (D. Alfonso), *Desengaño*, 10 quintuplicado.

I

- 818 1911 I. Barcelo Oliver (D. Pedro), *Infantas*, 13.
 1529 — Ibarra (D. Fernando María), *Felipe IV*, 9.
 1715 1912 Ibarra (Sra. D.^a Angeles de Oriol de), *idem*.
 1747 1911 Ibarra (Srta. Carito Mac-Mahón de), *Génova*, 3 dupdo.
 723 — Ibarra y G. Careaga (D. José A. de), *idem*.
 1229 — Iglesias (D. Pedro), *Valverde*, 1.
 1428 — Iglesias Corral (D. Manuel), *Arrieta*, 8 duplicado.
 705 — Isa y Vara (D. Emilio), *Argumosa*, 6.
 1071 — Iturbe (Srta. Piedad), *San Bernardo*, 72.
 44 — Izquierdo (D. Luis), *Miguel Angel*, 25.
 856 — Izquierdo López (Srta. Rosa), *idem*.

J

- 365 1911 Jackson (A.), *Fernando el Santo*, 16.
 1132 — Jiménez Asúa (D. Felipe), *Pérez Galdós*, 3.

- 806 1911 Jimeno (D.^a Concepción Dahlander de), *Lealtad*, 15.
 1020 — Juliá (Srta. Lucrecia), *San Quintín*, 1.
 1021 — Juliá (Srta. Esperanza), *idem*.
 1794 1912 Juve Llisa (D. Ramón), *Conde de Romanones*, 7 y 9.

K

- 27 1911 Kocherthaler (D. Kuno), *Almagro*, 21.
 432 — Kocherthaler (Srta. María Luisa), *idem*.
 1511 — König de Blass (Sra. D.^a Pía), *San Mateo*, 1.

L

- 351 1911 Labat Calvo (D. Vicente), *Serrano*, 8.
 36 — Labourdette (D. Luis), *Miguel Angel*, 25.
 37 — Labourdette (D. Augusto), *idem*.
 936 — Labourdette (Srta. Amelia), *idem*.
 937 — Labourdette (Srta. Carolina), *idem*.
 63 — Lacasa (D. Fernando), *Mayor*, 6.
 1007 — Lacasa (D. Antonio), *idem*.
 547 — Lafora (D. Javier), *Goya*, 6.
 7 — Laiglesia (D. Eduardo), *Martín de los Heros*, 49.
 720 — Laiglesia (D. Francisco), *idem*.
 721 — Laiglesia (Sra. D.^a Amelia Romea de), *idem*.
 1762 1912 Lamana Bonel (D. Manuel M.^a), *Santa Teresa*, 9.
 1763 — Lamana Lizarbe (D. Manuel), *idem*.
 1911 — Lamana Lizarbe (Srta. Carmen), *idem*.
 100 1911 Lamas Ojea (D. Luis), *Plaza del Angel*, 12 y 14.
 1221 — Landecho (Srta. Luisa), *Reina*, 19.
 1656 — Landecho (D. Luis), *idem*.
 106 — Lanuza y Soldevila (D. Enrique), *Lagasca*, 20.
 105 — Lanuza (D. Mariano), *idem* 12.
 149 — Lara y Mesa (D. José de), *calle de Recoletos*, 4.
 1793 1912 Larrainzar (Srta. Rosario), *Monte Esquinza*, 20.
 490 1911 Lasa (D. Cástor), *Fuencarral*, 40.
 1857 1912 Lasarte Bremón (D. José), *Plaza de la Lealtad*, 2.
 1858 — Lasarte y Bremón (D. Manuel), *idem*.
 111 1911 Lascoiti (Sr. Conde), *Villanueva*, 5.

- 519 1911 / Legurburu (D. Justo de), *Orellana*, 4.
 1851 1912 / Lengo y Gargayo (D.^a Clara), *Villanueva*, 37.
 770 1911 / Lequerica (D. Enrique), *Correo*, 2.
 1865 1912 / Levenfeld (Srta. Jorgina), *Lagasca*, 12.
 14 1911 / Levenfeld (D. Alberto), *Goya*, 16.
 1050 — / Levenfeld (D.^a María González de la Riva), *idem*.
 1766 1912 / Levi (D.^a María Caturra, viuda de), *Almagro*, 12.
 173 1911 / Lezcano (D. Ramiro de), *Goya*, 28.
 184 — / Lezcano (Sra. D.^a Pilar Sánchez de), *idem*.
 128 — / Lhardy (D. Agustín), *Carrera de San Jerónimo*, 6.
 1437 — / Lickefett (D. Carlos), *General Castaños*, 13, bajo.
 888 — / Linares Rivas (D.^a Elisa Sanjul de), *Orfila*, 7.
 1441 — / Liñán y Heredia (D. Narciso José), *Atocha*, 33.
 2011 1913 / Lombligo (D.^a María Teresa del Valle de), *Goya*, 57.
 29 1911 / López (D. Lesmes), *Columela*, 4.
 425 — / López (Srta. Antonia), *idem*.
 217 — / López Alonso (D. Arturo), *Conde de Xiquena*, 3 dupdo.
 1448 — / López Barritia (Srta. Julia), *Arlabán*, 7.
 125 — / López Cañete (D. Cesáreo), *Corredera Baja*, 39.
 1645 — / López Cañete (Srta. María Francisca), *idem*.
 358 — / López Durán (D. Baudilio), *San Mateo*, 15 triplicado.
 380 — / López Egóñez (D. Rafael), *Alcalá*, 41.
 1006 — / López Gosálvez (D. Rodolfo), *Santa Brígida*, 31.
 419 — / López Linares (D. Ricardo), *Paseo de Recoletos*, 5.
 420 — / López Linares (Srta. Concepción), *Vergara*, 9.
 421 — / López Linares (Sra. D.^a Joaquina Jamar de), *Paseo de Recoletos*, 5.
 751 — / López de Uralde (D. Luis), *San Bernardo*, 62.
 367 — / López Van-Baumberghen (D. Luis), *Valenzuela*, 6.
 1066 — / López Van Baumberghen (Srta. Matilde), *idem*.
 168 — / Loredó (D. Román), *Fuencarral*, 104.
 271 — / Lorente Junquera (D. José Luis), *Recoletos*, 3.
 381 — / Lorente de Urraza (D. Juan), *Fuencarral*, 99.
 254 1911 / Lozano López (D. José), *Mesón de Parédés*, 16.
 695 — / Luna (Sr. Duque de), *Zorrilla*, 12.
 1673 — / Luna (Sra. Duquesa de), *idem*.
 1909 1912 / Lustonó (D. Carlos), *Mendizábal*, 8.
 359 1911 / Luxán (D. Manuel de), *San Mateo*, 12 y 14.
 1126 — / Luxán (Sra. D.^a Elisa Goded de), *idem*.

M

- 792 1911 / Macein (D. Jesús), *Imperial*, 5 y 7.
 165 — / Madariaga (D. Cesáreo de), *Moreto*, 7.
 1812 1912 / Madariaga (D. Salvador de), *idem*.
 927 1911 / Madrazo (D. Bruno de), *Los Madrazo*, 22.
 1618 — / Madrazo (Srta. Dolores de), *idem*.
 1724 1912 / Magdalena (D. Angel), *Lagasca*, 22.
 426 1911 / Mairata y de Arjona (D. Pedro), *Carrera de San Jerónimo*, 53.
 1806 1912 / Mallí (D. Juan), *Libertad*, 22.
 1445 1911 / Manero Yanguas (D. Miguel), *Conde de Xiquena*, 19.
 161 — / Mangot (D. José), *Belén*, 22.
 2 — / Manrique de Lara (D. Manuel), *Príncipe de Vergara*, 3.
 690 — / Manrique de Lara (D. Rafael), *idem*.
 691 — / Manrique de Lara (Sra. D.^a María Cabezas de), *idem*.
 1127 — / Manzanedo (D. Rafael), *Noviciado*, 2.
 134 — / Manzanque (D. Wenceslao), *Beneficencia*, 2.
 1607 — / Mañeru (D. Mariano), *Conde de Aranda*, 14.
 1608 — / Mañeru (Sra. D.^a Rosaura Laclaustra de), *idem*.
 977 — / Mañueco y P. de Villagadierna (D. Isaac), *Jorge Juan*, 7.
 1900 1912 / Máortua (Srta. Luz de), *Atocha*, 127 duplicado.
 5 1911 / Marañón (D. José María), *Lista*, 3.
 40 — / Marañón (D. Gregorio), *Villamejor*, 6.
 41 — / Marañón (D. José Luis), *Lista*, 3.
 42 — / Marañón (D. F. Javier), *idem*.
 107 — / Marañón (D. Jesús), *Santa Clara*, 2 duplicado.
 546 — / Marañón (D. Gregorio), *Lagasca*, 8.
 227 — / Marañón y Torres (D. Vicente), *Marqués del Duero*, 3.
 1733 1912 / Marchessi (D. Luciano), *La Coruña*.
 869 1911 / Marcilla Canal (Srta. Teresa), *Palma Alta*, 21.
 135 — / Marina Bringas (D. Tomás), *Serrano*, 3.
 302 — / Martín Gamero é Isla (D. Antonio), *Leganitos*, 54.
 12 — / Martín Mayobre (D. Ricardo), *Ayala*, 11.
 1466 — / Martín Murga (D. Carlos), *Plaza de la Independencia*, 8.
 569 — / Martín Vefia (D. Manuel), *Lope de Vega*, 23 y 25.
 59 — / Martínez (D. Vicente), *Atocha*, 43.
 1870 1912 / Martínez Argüelles (D. Angel), *Ayala*, 70.

- 1871 1912 / Martínez Argüelles (D. José), *Ayala*, 70.
 287 1911 / Martínez Carrillo (D. Juan), *Churruca*, 3.
 417 — / Martínez de la Peña (D. Juan B.), *Hortaleza*, 66.
 1562 — / Martínez Romarate (Sra. D.^a María de la Soledad),
Paseo de Rosales, 50.
 207 — / Martínez Sánchez (D. Jaime), *Colmenares*, 8.
 396 — / Martínez Vargas (D. Luis), *San Agustín*, 3.
 504 — / Masfarre (D. José), *General Castaños*, 13.
 1286 — / Maurelo (Sra. D.^a Fanny Garrido de), *Piamonte*, 14.
 1859 1912 / Maureta (D. Enrique), *Juan Bravo*, 2.
 1337 — / Mayer (Srta. Emilia), *Santa Felicianita*, 54.
 1755 — / Medinaceli (Sr. Duque de), *Génova*, 26.
 1756 — / Medinaceli (Sra. Duquesa de), *idem*.
 834 1911 / Mendivil (D. Gregorio), *Toledo*, 46.
 405 — / Mendizábal (D. Domingo), *Marqués del Duero*, 6.
 1791 1912 / Mendizábal (D.^a Isabel Santamaría de), *idem*.
 498 1911 / Menéndez (D. Manuel), *Eloy Gonzalo*, 21.
 1605 — / Menéndez (Srta. Dolores), *Pez*, 40.
 1606 — / Menéndez (Srta. Concepción), *idem*.
 285 — / Menéndez Busto (D. Laureano), *idem*.
 126 — / Menéndez Puget (D. Laureano), *idem*.
 1179 — / Menet (D. Adolfo), *Ballesta*, 30.
 593 — / Mesa de Asta (Sr. Marqués de la), *Paseo de Rosales*, 26.
 406 — / Meseguer (D. Amancio), *Núñez de Balboa*, 17.
 494 — / Mestre (D. Enrique), *Barquillo*, 2 y 4.
 1683 — / Mestre Peón (D. Federico), *Barquillo*, 4 y 6.
 681 — / Metzger (D. José), *Plaza de la Independencia*, 8.
 559 — / Michaud (W. N.), *Plaza de Colón*, 3, *tercero*.
 560 — / Michaud (Sra. D.^a Consuelo Criado de), *Plaza de Colón*, 3.
 1601 — / Milano (D. Enrique Mateo), *Magdalena*, 13.
 684 — / Millán de Priego (D. Millán), *Mayor*, 33.
 932 — / Miquel (Srta. Pilar), *Lepanto*, 2.
 235 — / Miquel Irizar (D. José), *idem*.
 514 — / Molina Ravello (D. Enrique), *Columela*, 3.
 1594 — / Molinero Aedo (D. Celestino), *Mayor*, 63.
 1610 — / Mombrún (Srta. Clara), *Villalar*, 1.
 206 — / Mompó (D. Juan Antonio), *Plaza de las Cortes*, 7.
 1451 — / Mompó Calabuig (Srta. Gloria), *idem*.
 1452 — / Mompó Calabuig (Srta. Carmen), *idem*.

- 1045 1911 / Monleón (D. Juan), *Valverde*, 40.
 1454 — / Monsalve (D. Andrés), *Marqués de Cubas*, 8.
 1906 1912 / Monteiro (D. Luis), *Luna*, 6.
 1957 — / Montero (D. Antonio), *Florida*, 1.
 873 1911 / Montero (D.^a María García de Terán de), *idem*.
 877 — / Montero Torres (D. Enrique), *Silva*, 38.
 874 — / Montero y García de Terán (Srta. Mercedes), *idem*.
 1069 — / Montí y Villegas (Srta. Lucía), *Paseo de Recoletos*, 37.
 676 — / Moragas López (D. José), *Bordadores*, 7.
 918 — / Morales é Infante (D. Vicente), *Costanilla de los Angeles*, 8.
 1788 1912 / Morana (D.^a Eugenia Jiménez de), *Los Madrazo*, 8.
 1787 — / Morano y Aguado (D. Francisco), *idem*.
 728 1911 / Moreno López (Srta. Josefa), *Plaza del Angel*, 15.
 729 — / Moreno López (Srta. Elvira), *idem*.
 1214 — / Moret y Remisa (Srta. María), *Génova*, 15.
 1188 — / Moya (D. Antonio), *Serrano*, 4.
 1189 — / Moya (Srta. María Luisa), *idem*.
 270 — / Moya y Gastón (D. Miguel), *idem*.
 1131 — / Moya y Gastón (Srta. Dolores), *Villamejor*, 6.
 591 — / Muela (D. Manuel de la), *Alcalá*, 60.
 1464 — / Muñiz Viglietti (D. Carlos), *Recoletos*, 19.
 1262 — / Muñoz (D. Carlos), *Recoletos*, 6.
 1263 — / Muñoz de Muñoz (Sra. D.^a Marta), *idem*.

N

- 1472 1911 / N. de Dangers (Srta. C.), *Velázquez*, 12.
 1470 — / Narbón (Srta. Pilar), *Génova*, 6.
 1504 — / Narbón (D.^a Susana Subirán, viuda de), *idem*.
 1308 — / Narros (Sr. Marqués de), *Bola*, 6.
 735 — / Navarro (D. Valentín), *Eloy Gonzalo*, 21.
 1468 — / Navarro Amandi (D.^a Dolores), *Pez*, 34.
 708 — / Navarro Reverter (D. Vicente), *Ferraz*, 8.
 1961 1912 / Navarro Reverter (Excmo. Sr. D. Juan), *Doña Bárbara de Braganza*, 14.
 38 1911 / Navas (D. José María), *Fuencarral*, 27.
 189 — / Navas Benito (D. Ventura), *Fuencarral*, 27.
 842 — / Nieto Linares (D. Federico), *Précidos*, 29.
 1923 1912 / Nonell (D. Jaime), *Santa Tomé*, 6.

- 990 1911 / Notario Martínez (D. Juan), *Tudescos*, 30.
 1709 — / Nueda y Santiago (D. Luis), *Corredera Baja*, 14.
 595 — / Núñez de Prado (Sra. de), *Lealtad*, 8.
 781 — / Núñez de Prado (Srta. María), *idem*.
 782 — / Núñez de Prado (Srta. Angustias), *idem*.
 709 — / Núñez Topete (Srta. Salomé), *Zurbano*, 27.
 1910 1912 / Núñez Topete (D.^a Clara), *Españoleto*, 14.

- 961 1911 / Obriols Riera (D. Vicente), *General Porlier*, 17.
 450 — / Oliver (D. Mariano), *Alcalá*, 97.
 535 — / Olmo (D. Julio del), *Espíritu Santo*, 23 y 25.
 922 — / Olmos (D. Ramón), *Claudio Coello*, 52.
 1805 1912 / Oller (D. Antonio), *Almendra*, 2 duplicado.
 886 1911 / Oñate (Sra. D.^a María Díez de), *Hartsenbusch*, 6.
 1614 — / Oñate López (Srta. Andrea), *Alcalá*, 103.
 146 — / Ordovás (D. José María), *Núñez de Balboa*.
 1061 — / Orduña (Srta. Milagros), *Serrano*, 64.
 746 — / Orduña y García (D. Eduardo), *idem*.
 1568 — / Oriol (D. José Luis), *Lista*, 28.
 1569 — / Oriol (Sra. D.^a Catalina Urquijo de), *idem*.
 515 — / Ortiz de Solorzano (D. Tomás), *Atocha*, 90.
 1661 — / Ortiz de la Torre (D. José María), *Plaza de las Salesas*, 3.
 1669 — / Ortiz de la Torre (Sra. D.^a María Ruiz de), *idem*.
 1672 — / Osorio y Martos (Srta. Cristina), *Paseo de Recoletos*, 13.
 1691 — / Otamendi (D. Miguel), *Atocha*, 47.

P

- 332 1911 / P. de Escallier (D. G.), *Paseo de Recoletos*, 10.
 1674 — / P. Montero (Sra. Emilia), *Marqués del Duero*, 8.
 1713 1912 / Padilla (Sra. D.^a Carmen Satrustegui de), *Serrano*, 43, *tercero*.
 1714 — / Padilla (Srta. María de los Angeles), *Monte Esquinsá*, 14.
 788 1911 / Palacios (D. José), *Juan de Mena*, 11.
 1235 — / Palacios (Sra. D.^a Ana Gómez de), *idem*.
 1556 — / Palacios Ramilo (D. Antonio), *Colegiata*, 14.

- 478 1911 / Pando (D. Ramón), *Ferraz*, 39.
 320 — / Parache Asparó (D. Félix), *San Mateo*, 15 cuadruplicado.
 321 — / Parache (Sra. de), *idem*.
 1700 — / Parcent y Contamina (Conde de), *Alcalá*, 39.
 180 — / Parrella (D.^a María Victoria Conde y Luque de), *Los Madrazo*, 9.
 1885 1912 / Pastrana y Martos (D.^a Elisa), *Argensola*, 9.
 1719 — / Pedregal (D. Guillermo), *Lealtad*, 12.
 1720 — / Pedregal (D.^a Aurea García de Tufión de), *idem*.
 1158 1911 / Peironecely (D. Ramón de), *Serrano*, 30, *principal*.
 68 — / Peláez (D. Angel), *Zurbano*, 6.
 314 — / Peláez Quintanilla (D. Luis), *Infantas*, 29.
 1947 1912 / Peláez Quintanilla (D. Eduardo), *Infantas*, 29.
 290 — / Pellico Vega (D. José), *Basquillo*, 8.
 133 — / Peña (D. José María), *Columela*, 3.
 1937 — / Peña (Luis de la), *Olózaga*, 13.
 45 1911 / Peña Florida (Conde de), *Caballero de Gracia*, 8.
 142 — / Peña Walé (D. Manuel), *Fuencarral*, 138.
 67 — / Peñuelas (D. José), *Los Madrazo*, 27.
 1493 — / Peñuelas (Srta. María), *idem*.
 1175 — / Pequeño (Srta. Luisa), *Eraso 6 (Guindalera)*.
 1802 1912 / Perea (D. Pascual), *Espíritu Santo*, 23 y 25.
 493 1911 / Pereda y Gandía (D. Mariano), *Ponzano*, 2, *tercero*.
 1842 1912 / Pereda (D.^a Consuelo Gutiérrez de), *Ponzano*, 2.
 752 1911 / Pérez de los Cobos (D. Francisco), *Valenzuela*, 4.
 238 — / Pérez Fernández (D. Francisco), *Marqués del Duero*, 8.
 1306 — / Pérez Muñoz (D. Laureano), *Almagro*, 2, *principal*.
 109 — / Pérez Salado (D. José), *Acuerdo*, 24 y 26.
 854 — / Perlado (D. Manuel), *Plaza de Ramales*, 4.
 51 — / Perpiñá (D. Luis), *Santa Feliciano*, 10.
 19 — / Pignet (D. Fernando), *Carrera de San Jerónimo*, 11 y 13.
 307 — / Pino y del Pino (D. Fernando del), *Serrano*, 60.
 890 — / Piñana (D. Juan), *Libertad*, 37.
 1332 — / Piriz Yáñez (Srta. Teodora), *Martín Martín « Villa Crispi » (Prosperidad)*.
 900 — / Plá (D. Cecilio), *Valverde*, 28.
 1596 — / Plá (D.^a Valentina Navarro de), *idem*.
 1836 1912 / Plá Laporta (D. Joaquín), *Expos y Mina*, 7.
 1583 1911 / Placencia (Duque de), *Almagro*, 17.

- 1831 1912/ Poggeo (D. Pedro), *Preciados*, 27.
 1815 — / Poggeo (D.^a Concepción Lobón de), *idem.*
 1816 — / Poggeo y Lobón (Srta. Concepción), *idem.*
 1817 — / Poggeo y Lobón (Srta. Magdalena), *idem.*
 1482 1911 / Polentinos (Conde de), *Plaza de las Salesas*, 8, *prat.*
 807 — / Polidura y Ortega (D. Agustín), *Goya*, 6.
 246 — / Polo y Tourón (D. Antonio), *Encarnación*, 10.
 649 — / Pontón (Vizconde del), *Paseo de la Castellana*, 5.
 81 — / Portuondo (D. David de), *Plaza del Progreso*, 12.
 1314 — / Potestad (D.^a Elena J. de), *General Arrando*, 5.
 1600 — / Potestad (D. Fabricio de), *idem.*
 1602 — / Potestad (D.^a María Eugenia de), *Columela*, 13.
 522 — / Prado (Srta. Juana de), *General Arrando*, 7.
 284 — / Presa (D. Eugenio de la), *Capellanes*, 14 y 16.
 520 — / Priego (D. José Manuel), *Plaza de Oriente*, 8, *principal.*
 521 — / Priego (Srta. Elena), *idem.*
 553 — / Prieto Romero (D. Ramón), *García Paredes*, 40.
 878 — / Prota (D. Luis), *Villanueva*, 43, *principal.*
 998 — / Puebla (Marqués de la), *Ayala*, 1.
 1604 — / Puget (D.^a Dolores), *Pez*, 40.
 239 — / Puente (D. Juan Antonio de la), *Fernando VI*, 10.
 619 — / Puente (Sra. D.^a María Entrala de la), *Barquillo*, 5, *primero.*
 303 — / Puente y Quijano (D. Santos María de la), *idem.*
 1322 — / Puerto (Condesa del), *San Bernardino*, 14.

R

- 1946 1912 / R. Avial (D.^a Bárbara Pellón de), *Velázquez*, 62.
 1075 1911 / R. Dampierre (D. Gonzalo), *Zurbano*, 15.
 1795 1912 / R. Dampierre (D.^a Isabel Ferraz de), *idem.*
 22 1911 / Ramos y Ruiz (D. Pablo Rafael), *Almirante*, 19.
 1321 — / Real (Sr. Conde del), *Bola*, 6.
 1750 1912 / Recasens (D. Sebastián), *Caracas*, 19.
 1751 — / Recasens (Sra. de), *idem.*
 1935 — / Reina (D. Antonio), *Arlabán*, 7.
 1710 — / Relvas (D. José), *Sagasta*, 25.
 1711 — / Relvas (D. Carlos), *Sagasta*, 25.
 1730 — / Relvas (Sra. D.^a Eugenia), *idem.*

- 87 1911 / Repullés (D. Mariano), *San Agustín*, 3.
 1844 1912 / Repullés (Srta. María de las Mercedes), *San Agustín*, 3.
 371 1911 / Repullés Muro (D. Augusto), *Postigo de San Martín*, 3 y 5.
 1033 — / Repullés Vargas (D. Enrique María), *San Agustín*, 3.
 172 — / Requejo (D. Manuel), *Serrano*, 25 *triplicado.*
 1104 — / Requejo (Sra. D.^a Rosario Miró de), *Plaza de Colón*, 4.
 1105 — / Requejo (Srta. María), *idem.*
 353 — / Requejo Avedillo (D. Francisco), *idem.*
 768 — / Reynals (Sra. D.^a María de la Concepción Villasante de), *Conde de Aranda*, 10.
 767 — / Reynals y Toledo (D. Eduardo), *idem.*
 288 — / Riego (D. Rafael), *Mendizábal*, 20.
 13 — / Riva (D. Francisco de la), *Velázquez*, 45 *duplicado.*
 769 — / Rivas Reus (D. Antonio), *Ventura de la Vega*, 4.
 837 — / Rivera (Sra. D.^a María Rózpide, viuda de), *Plaza de la Independencia*, 10.
 1609 — / Rivera (Sra. Viuda de), *Príncipe de Vergara*, 10.
 1894 1912 / Rivera (Sr. Marqués de la), *Velázquez*, 53.
 114 1911 / Rivero (D. Nicolás María), *Monteleón*, 7.
 319 — / Robledo (D. Mariano), *San Vicente*, 52.
 88 — / Roca (D. Valentín), *Columela*, 5.
 1789 1912 / Roca y Berlín (Srta. Pilar), *idem.*
 322 1911 / Rodríguez (D. Ricardo), *Ventura de la Vega*, 3.
 509 — / Rodríguez Aguirre (D. Emilio), *Luzón*, 11.
 315 — / Rodríguez Avial (D. Juan), *Velázquez*, 62.
 1741 1912 / Rodríguez Avial (Srta. Milagro), *Plaza del Ángel*, 7.
 1113 1911 / Rodríguez de Codes (D. Lorenzo), *Plaza de la Independencia*, 2.
 1115 — / Rodríguez Codes (Srta. Antonia), *idem.*
 1192 — / Rodríguez Maurelo (D. José), *Piamonte*, 14.
 1734 1912 / Rodríguez Pastor (D. Ricardo).
 1852 — / Roldán Agudo (D. Félix), *Madera*, 59.
 415 1911 / Rolland (Srta. María), *Goya*, 25.
 422 — / Rolland Miota (D. Guillermo), *idem.*
 926 — / Romero (Sra. D.^a Carmen Legoitena, viuda de), *Conde de Aranda*, 10.
 1653 — / Romero Girón (D. Vicente), *Lagasca*, 11.
 1863 1912 / Romero Girón (D.^a Gloria Castellón de), *idem.*
 211 1911 / Romero Lozano (D. Aurelio), *Belén*, 16.

- 1841 1912 / Romo (D. Luis), *Alcalá*, 5.
 1958 — / Romo (D. Enrique), *San Marcos*, 35.
 280 1911 / Roncal (D. Joaquín), *Los Madrazo*, 8.
 293 — / Rosa (D. Guillermo de la), *Infantas*, 13.
 679 — / Rousseau y de Guzmán (Srta. Elisa), *Atocha*, 96.
 1930 — / Roy de la Farga (D.^a Isabel), *Jorrellanos*, 3.
 1499 — / Rubert (D. Jorge), *Cid*, 6.
 1578 — / Rubert (Sra. D.^a Enriqueta), *idem*.
 209 — / Rubín Yáñez (D. Fernando), *Corredera Alta*, 6.
 181 — / Rubio (Sra. D.^a Sol), *Lista*, 18.
 1907 1912 Rubio (D. Antonio), *Ferraz*, 1 y 3.
 140 1911 / Ruiz Bernacci (D. Enrique), *Ayala*, 7.
 462 — / Ruiz Bernacci (D. Joaquín), *Don Ramón de la Cruz*, 19.
 237 — / Ruiz Calleja (D. Gregorio), *Serrano*, 84.
 668 — / Ruiz Gamallo (D. Luis), *Peligros*, 9, *primero*.
 928 — / Ruiz García de Hita (D. Eduardo), *Cuesta de Santo Domingo*, 7.
 373 — / Ruiz Marín (D. José), *López de Hoyos*, 10.
 839 — / Ruiz de Santaella (D. Francisco), *Puebla*, 4.

S

- 62 1911 / S. Muñoz (D. Salvador), *Plaza del Príncipe Alfonso*, 10.
 997 — / Saavedra Patiño (D. Luis), *Zorrilla*, 23.
 1687 — / Sabater Domenech (D. Emilio), *Villamejor*, 3.
 11 — / Saco del Valle (D. Arturo), *Bailén*, 23.
 1351 — / Sagrera (Sra. D.^a Carolina A. de), *San Marcos*, 44.
 403 — / Sagrera Ciudad (D. Luis), *idem*.
 1640 — / Sala (D. Vicente), *Peligros*, 3.
 1660 — / Sala (D. Carlos), *Alcalá*, 60.
 1670 — / Sala (Sra. de), *idem*.
 939 — / Salazar (D. Adolfo), *Fúcar*, 2.
 677 — / Salces Millera (D. Antonio), *Peligros*, 4.
 1606 — / Salinas (D. Juan), *Claudio Coello*, 35.
 1507 — / Salinas (Srta. Amy), *idem*.
 345 — / Salvi (D. Carlos), *Sevilla*, 12 y 14.
 665 — / Sánchez Fernández (D. Luis), *Los Madrazo*, 22.
 167 — / Sánchez Jiménez (D. Joaquín), *Unión*, 10.
 1778 1912 / Sánchez Rodríguez (D. Eleuterio), *Sagasta*, 7.

- 972 1911 / Sánchez de Toca (D. Joaquín), *Paseo del Prado*, 14.
 216 — / Sanchiz Domínguez (D. Alfonso), *Santa Teresa*, 8.
 758 — / Sancho (D. Manuel), *Vergara*, 12.
 600 — / Sangro (Sra. de), *General Arrando*, 6.
 1705 1912 / Sangro (D. Pedro), *Serrano*, 18.
 1704 — / Sangro (Sra. D.^a Julia Torres), *Serrano*, 18.
 196 1911 / Sanjuanena (Sra. de), *Alcalá Galiano*, 6.
 1150 — / San Diego (Sr. Conde de), *Conde de Xiquena*, 5 y 7.
 486 — / San Eustaquio (D. Jesús), *Santa Teresa*, 11.
 1128 — / San Miguel Barriocanal (D. José), *Costanilla de los Angeles*, 8.
 323 — / Santa Cruz (D. Antonio), *Velázquez*, 29.
 460 — / Santamaría (D. Eduardo), *Fuencarral*, 33.
 904 — / Santamaría (D. Mariano), *Tintoreros*, 4.
 1879 1912 / Santoyo (D. Enrique), *Lagasca*, 7.
 1880 — / Santoyo Salazar (D. Enrique), *idem*.
 127 1911 / Sans Huelín (D. Matías), *Campoamor*, 12.
 192 — / Sans Huelín (Srta. María), *idem*.
 286 — / Sanz Mateos (D. Antonio), *Montera*, 33.
 1920 1912 / Sardá Pedragosa (D. Paulino), *Mendizábal*, 8.
 390 1911 / Sastre (D. Alfredo), *idem*.
 755 — / Schramd (D. Gino), *Bolsa*, 3.
 682 — / Schumann (Srta. Eva), *General Pardiñas*, 8.
 1666 — / Sclafani (Sra. Condesa de), *Padilla*, 23.
 204 — / Senarega (D. Constantino), *Alcalá*, 65.
 1513 — / Sepúlveda (Sr. Conde de), *San Martín*, 8.
 1514 — / Sepúlveda (Sra. Condesa de), *idem*.
 1589 — / Serrano (D. Miguel), *Núñez de Arce*, 14.
 1515 — / Serrano y Aguado (D. Gregorio), *Toledo*, 45.
 1822 1912 / Serrano (D.^a M.^a G. de), *Pinar*, 7.
 1512 1911 / Serantes (D. Ricardo), *San Pedro*, 22.
 1650 — / Soto (Sra. D.^a Margarita Shaco de), *Paseo de la Castellana*, 24.
 1883 1912 / Sierra y Aguado (D.^a Fernanda de la), *Argensola*, 9.
 1803 — / Sierra y Durán (D. Fernando de la), *Pez*, 1.
 1884 — / Sierra y Pastrana (D. Alfredo), *Argensola*, 9.
 1886 — / Sierra y Pastrana (Srta. Elisa), *idem*.
 260 1911 / Silva Pérez y Pérez (D. Julio), *Alcalá*, 140.
 1693 — / Silvela (D. Jorge), *Lista*, 25.

- 195 1911 / Silvela Loring (D. Tomás), *Lista*, 25.
 174 — / Sobejano López (D. Carlos), *Plaza del Cordón*, 3.
 1892 1912 / Sobejano Rodríguez (D. Angel), *Huertas* 21.
 1453 1911 / Soler (Sra. D.^a Josefa Monsalve de), *Marqués de Cubas*, 8.
 480 — / Soler Aizcarle (D. Juan), *Campomanes*, 5.
 1508 — / Soler Pérez (D. Francisco), *Marqués de Cubas*, 8.
 984 — / Soltura (D. José María), *Felipe V*, 2.
 533 — / Sonier (D. Antonio), *Fernando VI*, 23.
 1572 — / Sonier (Sra. D.^a Adela Alcántara de), *idem*.
 901 — / Soutillo Otero (D. Reveriano), *Mesenero Romanos*, 15.
 1908 1912 / Spottorno (D. Juan), *Plaza de Colón*, 2.
 1133 1911 / S' Tertund (D. Guillermo), *Maldonado*, 4.
 1053 — / Sturni (D. Kurt), *Ronda del Conde Duque*, 9.
 1634 — / Suárez (D. José María), *Carmen*, 41.
 101 — / Suárez Barajas (D. José), *Marqués de Cubas*, 7 triplicado.
 263 — / Suárez Crossa (D. Bernardo), *Florida*, 1.
 60 — / Suárez Guanes (D. Miguel), *Lealtad*, 6.
 248 — / Suárez Guanes (D. Eduardo), *idem*.
 249 — / Suárez Guanes (D. Luis), *idem*.
 883 — / Sugrañes (Srta. Amelia), *Fernanflor*, 6.
 1082 — / Sugrañes (Sra. de), *idem*.

T

- 543 1911 / Tabuyo (D. Ignacio), *Encarnación*, 6 y 8.
 1933 1912 / Taberné (D.^a Luisa), *Lope de Vega*, 2.
 621 1911 / Taltabull (D. Domingo), *Santa Clara*, 8.
 1797 1912 / Tassier (D. Carlos), *Plaza de Bilbao*, 7.
 1622 1911 / Tausent (D. Luis), *Velázquez*, 62.
 1623 — / Tausent (Sra. D.^a Berti), *idem*.
 54 — / Tello (D. Francisco), *Aguirre*, 1.
 1638 — / Terán de Coghen (Sra. D.^a Pilar Gutiérrez de), *Villanueva*, 7.
 1668 — / Ferrero y Salcedo (Sra. D.^a Marta), *Recoletos*, 15.
 129 — / Thuillier (D. Enrique), *Monte Esquinza*, 4.
 1522 — / Tinajero (D. Vicente), *Plaza del Angel*, 18.
 710 — / Topete (Sra. D.^a María del Carmen), *Españoleto*, 14.
 1928 1912 / Topete (D. Juan), *Lista*, 5.
 1929 — / Topete (D. Juan Andrés), *Españoleto*, 14.

- 279 1911 / Torán de la Rad (D. José), *Alfonso, XII*, 10.
 1521 — / Torre (D. Juan de la), *Atocha*, 32.
 1837 1912 / Torre (D.^a Purificación de la), *Espoz y Mina*, 7.
 1901 — / Torres (Srta. Luisa), *Válgame Dios*, 3.
 1902 — / Torres (D. Gonzalo), *idem*.
 386 1911 / Torres Calderón (D. Fernando de), *Serrano*, 18.
 1585 — / Torrelaguna (Sra. Marquesa de), *Alcalá*, 103.
 1523 — / Torresano (D. Julián), *Amnistía*, 12.
 1524 — / Torresano (D. Miguel), *idem*.
 1662 — / Tornos (Srta. María de los Angeles), *Goya*, 28.
 479 — / Torquemada Echevarría (D. José María), *Lagasca*, 51.
 97 — / Torón (D. Luis), *San Lucas*, 8.
 745 — / Tovar (D. José), *Alcalá*, 125.
 1749 1912 / Traumam (Srta. Ida), *Paseo de la Castellana*, 8.
 1748 — / Traumam (D. Ricardo), *idem*.
 188 — / Trelles (D. Luis), *La Terraza (Ciudad Lineal)*.
 662 — / Trelles (Sra. D.^a Elisa Arambilet de), *idem*.
 1940 — / Trigo (D. Eduardo), *Olózaga*, 18.
 1717 — / Tuñón (Sra. D.^a Francisca García de), *Aiarcón*, 5.
 1956 — / Turón (D.^a Mercedes Castell de), *Torres*, 4.
 1955 — / Turón y Bosca (D. Antonio), *idem*.
 1149 1911 / Turnes Bautista (D. Francisco), *San Lorenzo*, 11.
 893 — / Tutón y Mena (D. Teodoro), *Ruiz*, 24.
 894 — / Tutón y Mena (D. Francisco José), *idem*.

U

- 18 1911 / Ubao (D. Manuel de), *Mayor*, 91.
 49 — / Ubao (D. Enrique de), *idem*.
 50 — / Ubao (D. Eduardo de), *idem*.
 1641 — / Ucelay Sanz (D. Enrique), *Libertad*, 14 triplicado.
 1642 — / Ucelay (Sra. D.^a Pura Máortua de), *idem*.
 350 — / Uhagón (D. Pedro J. de), *Valenzuela*, 4.
 1729 1912 / Uhagón (D. Lorenzo de), *Montalbán*, 17.
 50 1911 / Ullastres (D. Angel), *Alcalá Galiano*, 8.
 607 — / Ullmam (D. Guillermo), *Felipe IV*, 5.
 608 — / Ullmam (Srta. Gertrud), *idem*.
 609 — / Ullmam (Srta. Thyra), *idem*.
 1948 1912 / Uña y González Oliveras (D. José), *Ayala*, 43.

- 912 1911 / Uña y Sarthou (Srta. Isabel), *Marqués de Valdeiglesias*, 4 duplicado.
 1721 1912 / Urbina y Melgarejo (Srta. Julia), *Santa Engracia*, 11.
 1571 1911 / Urquidi (D. Federico), *Veneras*, 5 duplicado.
 1528 — / Ussio (D. Ramón), *Jorge Juan*, 9.
 294 — / Utrilla Carrasco (D. Luis), *idem*.
 1531 — / Utrilla Carrasco (D. César), *idem*.

V

- 993 1911 / Valcárcel (Sra. D.^a María G. de Pulis de), *Ferraz*, 82.
 1540 — / Valcárcel y Mera (D. Vicente), *San Martín*, 30.
 992 — / Valcárcel Pulis (D. Fernando), *Ferraz*, 82.
 71 — / Valcs (D. José María), *Paseo del Rey*, 8.
 1248 — / Valdes Aguavera (D. Ramón), *Lagasca*, 12, bajo.
 439 — / Vallejo (D. José), *Alcalá*, 8.
 147 — / Vallejo Gamella (D. Rafael), *Juan de Herrera*, 4.
 98 — / Varela (D. Teodoro), *Disengañó*, 27.
 1877 1912 / Varela (D. Ricardo), *Goya*, 8.
 1878 — / Varela (D.^a Josefa F. de), *idem*.
 485 — / Varela Castro (D. Adolfo), *Marqués del Riscal*, 6.
 1541 — / Vasconi (D. Luis), *Plaza de la Independencia*, 5.
 484 — / Vázquez (D. Constantino), *Gravina*, 11 cuadruplicado.
 1063 — / Vázquez (Sra. D.^a Ana María Abreu de), *idem*.
 1262 — / Vázquez Abreu (D. Ricardo), *idem*.
 113 — / Vega (D. Ramón de la), *Santa Isabel*, 36.
 1195 — / Vela (D. Eduardo), *Campomanes*, 4.
 1810 1912 / Verdejo (D. Luis), *Espejo*, 12.
 368 1911 / Viani (D. Mario), *Alfonso XII*, 48.
 203 — / Viaña Colomo (D. Manuel), *Amparo*, 100.
 1753 1912 / Vías (D.^a Amalia Torrijos de), *Marqués de Urquijo*, 41.
 1752 — / Vías Ocheteo (D. Juan), *idem*.
 1573 1911 / Vidal Tuasón (D. Luis), *Carrera de San Jerónimo*, 16.
 1538 — / Viqueira (D. Norberto), *Plaza de las Salesas*, 10.
 1539 — / Viqueira (D. Eduardo), *idem*.
 352 — / Viguera (D. Francisco), *Echegaray*, 11.
 363 — / Vilagrán Gómez (D. Juan), *Pizarro*, 5 y 7.
 654 — / Vilana (Sra. Condesa de), *Santa Engracia*, 15.
 1070 — / Vilana (Sr. Conde de), *idem*.

- 988 1911 / Vildósola (Sra. D.^a María Labourdette de), *Miguel Ángel*, 25.
 331 — / Vildósola de la Hoz (D. Pedro), *idem*.
 433 — / Vildósola de la Hoz (D. Franco), *Reina*, 27.
 561 — / Villagrasa (D. Manuel), *Mayor*, 1.
 456 — / Villalobos (D. José de), *Plaza de las Cortes*, 8.
 1757 1912 / Villavieja (Sra. Marquesa de), *Ventura Rodríguez*.
 517 1911 / Villegas (D. José), *Paseo de Recoletos*, 37.
 1702 — / Vinardell (D. Luis), *Alcalá*, 12, tienda.
 1703 — / Vinardell (Sra. D.^a Jesusa Alesanco de), *idem*.
 482 — / Vives Mirabeut (D. Francisco), *Carrera de San Jerónimo*, 44.
 1723 1912 / Vizcarrondo (D. José), *Colmenares*, 5.

W

- 783 1911 / Walsh (Miss Helene), *Lealtad*, 8.
 1252 — / Walter (D. Jorge), *Alcalá*, 28.
 558 — / Weibel (D. Eduardo), *Victoria*, 2.
 53 — / Weisberger (D. José), *Cedaceros*, 1.
 1945 1912 / Wissmann (D. Carlos), *San Agustín*, 2.

X

- 1895 1912 X. de Sandoval (Srta. Concepción), *Velázquez*, 53.

Y

- 1321 1911 / Yáñez (D. Agustín), *Martín Martín*.
 809 — / Younger (D. Francisco S.), *Juan Bravo*, 2.
 810 — / Younger (D. Charles H.), *idem*.
 811 — / Younger (Srta. Elena), *idem*.
 812 — / Younger (Srta. Nellie), *idem*.
 813 — / Younger (Srta. Mary), *idem*.
 1543 — / Yumuri (Sra. Condesa Viuda de), *Génova*, 6.
 1544 — / Yumuri (Sra. Condesa de), *idem*.
 1545 — / Yumuri (Sr. Conde de), *idem*.

Z

- 1328 1911 / Zafra (D. Juan Manuel), *Alcalá, 83.*
1546 — / Zafra (Srta. María de), *idem.*
537 — Zavala (D. Alfredo de), *Goya, 6.*
838 — / Zazo (D. José Esteban), *Ventura Rodríguez, 6.*
418 — / Zehnder (D. Ernesto), *Marqués del Duero, 8.*
1548 — / Zehnder (Sra. D.^a Laura de), *idem.*
1549 — / Zehnder (Srta. Laura), *idem.*
1533 — / Zubiría (Sra. D.^a Flora Urizar, viuda de), *Serrano, 1.*
1550 — / Zubiría Urizar (Srta. María), *idem.*
1684 — / Zugasti (Sr. Marqués de), *Núñez de Balboa, 32.*
1742 1912 / Zuloaga (Sra. D.^a Dolores Avial de), *Jorge Juan, 8.*
228 1911 / Zurano Muñoz (D. Emilio), *Carranza, 10.*
1097 — / Zurrón (D. Vicente), *Alberto Aguilera, 66.*
1098 — / Zurrón (Sra. de), *idem.*

SOCIOS DE HONOR

Siegfried Wagner.

Luigi Mancinelli.

Rogelio de Egusquiza.



ASOCIACIÓN
WAGNERIANA
DE MADRID

ESTATUTOS



APROBADOS EN JUNTA GENERAL

DE

31 DE MARZO DE 1911

ESTATUTOS

DE LA

"ASOCIACIÓN WAGNERIANA"
DE MADRID

CAPÍTULO PRIMERO

DEL OBJETO DE LA ASOCIACIÓN

ARTÍCULO 1.º La «Asociación Wagneriana» tiene por objeto el fomentar la obra completa de Ricardo Wagner, uniendo á sus admiradores para los fines siguientes:

a) Publicar los poemas de sus obras en castellano, así como los principales estudios de sus más serios comentaristas y Guías temáticas de sus dramas, adaptadas á los primeros por personas debidamente autorizadas.

b) Fomentar el arte Wagneriano en España en la forma y con los elementos de que disponga, propagando su obra musical y literaria en conferencias; representaciones de sus obras escénicas y conciertos.

c) Publicar una Revista mensual, órgano de la Asociación, en la que se vaya dando á conocer todo aquello que pueda ser interesante al arte Wagneriano.

d) Instalar en local adecuado una Biblioteca, tanto musical como literaria, que permita á los asociados llegar al completo estudio de la figura del portentoso músico-poeta, sobre el que diariamente se publican los más concienzudos trabajos, y

e) Si el número de asociados lo hiciera factible, enviar anualmente á Bayreuth por cuenta de la Asociación, uno ó varios de sus individuos, designados por sorteo que, á expensas de ella, puedan presenciar en la misma cuna del arte una serie de las representaciones que aquel año se celebren.

ART. 2.º La Asociación se compondrá de socios *de Honor*, *Protectores*, *de número* y *transcuentes*. Los socios *de número* inscritos hasta el día 31 de Marzo de 1911, fecha de constitución de esta Sociedad, serán considerados como socios *fundadores*.

Las señoras podrán ser asociadas en cualquiera de estas clasificaciones y con iguales derechos que los caballeros. El número máximo de socios será el que determine la Junta Directiva.

Para que el asociado pueda acreditar su

personalidad, se le entregará una tarjeta en el que conste su condición de socio, en Enero de cada año, ó al ingresar en la Asociación. Dicha tarjeta, con la firma del interesado, se legalizará debidamente con los sellos de Secretaría.

CAPÍTULO SEGUNDO

DE LOS SOCIOS

ART. 3.º Para ser asociado basta la manifestación verbal ó escrita del interesado y la entrega de su tarjeta de visita en la oficina de la Asociación.

ART. 4.º Serán socios *de Honor* los que, por su indiscutible mérito artístico y significación en el arte de Wagner, los considere así la Asociación, nombrándolos en Junta General, siempre á propuesta de la Directiva. Estos socios no pagarán cuota alguna y tendrán los mismos derechos que los *de número*.

ART. 5.º Serán socios *Protectores* los que contribuyan al sostenimiento de la Asociación con una cuota anual ó donación por una sola vez, en la forma que determina el art. 10.

ART. 6.º Serán socios *de número* los que satisfagan la cuota mensual de dos pesetas; en-

tendiéndose entre éstos á los fundadores de que se hace mención en el art. 2.º

ART. 7.º Se considerará como socios *transeuntes* á aquellos que tengan su residencia fuera de Madrid, siendo la cuota de 12 pesetas anuales, que abonarán por trimestres adelantados.

Estos socios no pagarán cuota de entrada, pero tendrán que acreditar su verdadera calidad de ausentes, no considerándose como *transeuntes* á los que tengan su residencia en la Ciudad Lineal, Ventas del Espíritu Santo, Guindalera, Carabanchel y otros puntos del extrarradio de Madrid.

Pasarán á la categoría de socios *de número*, los *transeuntes* cuya permanencia en Madrid sea mayor de cuatro meses al año.

ART. 8.º Los que ingresen en la Asociación antes del día 30 de Abril del corriente año, no pagarán cuota de entrada, abonando solo la mensualidad correspondiente.

A partir de esa fecha, satisfarán 25 pesetas por este concepto, sin perjuicio de poder modificar la Directiva esta cifra cuando lo estime conveniente, ó suprimirla el tiempo que crea oportuno.

Las cuotas se pagarán por mensualidades adelantadas, á excepción hecha de los meses de

Julio, Agosto y Septiembre, que se cobrará el trimestre entero.

Para volver á pertenecer á la Asociación después de haber sido baja en la misma, si se efectúa el reingreso antes del año, se abonarán tantas mensualidades como hayan transcurrido desde la fecha de la baja.

Transcurrido un año, abonarán la cuota de 25 pesetas.

ART. 9.º Serán dados de baja:

1.º Los socios que dejen de abonar dos mensualidades consecutivas.

2.º Los que den lugar á que su billete de entrada en los Conciertos ó tarjeta de socio sea utilizada por otra persona, y

3.º Los que por cualquier concepto perjudiquen la buena marcha de la Asociación, previo expediente que formará la Junta Directiva.

ART. 10. La Asociación admitirá las donaciones en metálico de aquellas personas que, por su gran admiración á Wagner, simpaticen con esta agrupación, ayudándola así notablemente al desarrollo de su elevado fin artístico.

Estas donaciones, que los interesados podrán otorgar por una sola vez ó por suscripción anual, pueden ser cortésmente solicitadas en los casos de no ser espontáneas, y siempre entre

aquellos admiradores del Maestro, que la fortuna les proporcione la inmensa satisfacción de contribuir al engrandecimiento de la obra de tan genial compositor.

A estos señores donantes, que naturalmente disfrutarán de idénticos derechos que los socios *de número*, se les considerará como socios *Protectores*, y ha de dedicárseles una tirada y encuadernación lujosa de los poemas que en castellano edite la Asociación, recibiendo también gratuitamente la Revista mensual desde la fecha en que se les conceda el título de socios *Protectores*.

El mínimo de la cuota que por este concepto se admitirá es de 125 pesetas anuales como suscripción, ó mayor suma en concepto de donación por una sola vez.

ART. 11. En 1.º de Junio de cada año se publicará y distribuirá una lista de los socios con que cuente la Asociación en esa fecha.

ART. 12. Los socios deberán comunicar por escrito al Secretario sus cambios de domicilio y bajas en la Asociación. Esta no será responsable de los perjuicios que el incumplimiento de este artículo pueda causar á los asociados.

CAPÍTULO TERCERO

DE LA JUNTA DIRECTIVA

ART. 13. La Asociación estará regida por una Junta Directiva, compuesta de Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero, Bibliotecario y diez Vocales, que serán elegidos en Junta General por mayoría de votos.

ART. 14. Los cargos especiales de la Junta Directiva tienen las siguientes atribuciones:

El Presidente convocará y presidirá las Juntas Generales y las de la Directiva; otorgará en nombre de la Asociación cuantos contratos sean precisos, revisará las cuentas, llevará la representación personal de la Asociación siempre que ésta actúe como persona jurídica y no dispongan otra cosa los Estatutos, ejerciendo cuantas demás funciones son propias de su cargo.

El Vicepresidente sustituirá al Presidente en los casos de ausencia, enfermedad ó renuncia.

El Tesorero se hará cargo de los ingresos y atenderá los pagos y libramientos de la Asociación, visados por el Presidente.

El Bibliotecario se ocupará de la formación, aumento progresivo y conservación de la Biblioteca literario-musical de la Asociación, ate-

niéndose para ello á las disposiciones que se detallan en el art. 31.

El Secretario redactará las Actas de las sesiones que celebren las Juntas General y Directiva, extenderá las convocatorias para las mismas, formará un Registro con las altas y bajas de los socios, llevará la correspondencia social y custodiará los documentos y libros que se archiven en la Asociación.

ART. 15. Los citados cargos durarán dos años y su renovación se efectuará en la forma siguiente:

En Junio de 1912 cesarán en el desempeño de los suyos respectivos la mitad de los señores que componen la Directiva, procediéndose en Junta General ordinaria, que anualmente se celebre en el citado mes, á nueva elección, pudiendo ser reelegidos tantas veces como la Junta General lo estime conveniente.

Por ser número impar el total de los señores que forman la Directiva, el primer año se renovarán siete de sus cargos, y al siguiente ocho, repitiéndose así todos los años alternativamente.

ART. 16. En el caso de quedar vacante en la Directiva durante el transcurso de los dos años marcados, tres de los cinco cargos de Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero y

Bibliotecario, habrá de convocarse á Junta General extraordinaria para cubrir estas vacantes.

Las de uno ó dos señores de los cinco cargos citados, así como las ausencias de éstos, serán cubiertas interinamente por otros tantos Vocales de la Directiva, á propuesta de ésta, y á excepción hecha de la Presidencia, que será desempeñada por el Vicepresidente hasta nueva elección.

ART. 17. La Junta Directiva, sin otra limitación que los acuerdos de la General, ejercerá la absoluta dirección y parte administrativa de la Asociación, acordando y ejecutando todo lo que crea conveniente para la buena marcha de ésta.

CAPÍTULO CUARTO

DE LAS JUNTAS GENERALES

ART. 18. La Directiva convocará cada año á Junta General ordinaria para dar cuenta de su gestión total, aprobar el estado de cuentas y tratar de todo lo que los asociados propongan.

También la convocará con carácter de extraordinaria en los casos siguientes:

1.º Cuando llegue el caso previsto en el primer párrafo del art. 16.

2.º Cuando lo pidan por escrito la décima parte, por lo menos, de sus socios, y

3.º Cuando la Directiva lo crea conveniente por tratarse de asuntos que, por su índole especial, no pueda resolver por sí sola.

ART. 19. La Junta General ordinaria se reunirá en el mes de Junio, á partir de 1912, y será convocada con tres días de antelación.

En esta Junta se procederá siempre, como previene el art. 15, á la elección de los cargos vacantes en la Directiva.

Al hacer la convocatoria se repartirán á los socios el estado de cuentas, el texto de las proposiciones que la Junta Directiva presente á su aprobación, y un índice de los asuntos que en ella hayan de tratarse.

ART. 20. Abierta la sesión de la Junta General ordinaria, se leerá y aprobará el Acta de la anterior, ocupándose, por su orden, en los asuntos que figuren en la orden del día, repartida á los socios al hacer su convocatoria.

Se dará cuenta así mismo de las proposiciones hechas por los socios, siendo requisito indispensable para que estas proposiciones puedan ser discutidas y votadas, que se hayan presentado en Secretaría por lo menos dos días antes de la fecha en que se haya de celebrar la Junta.

ART. 21. El Presidente dirigirá las discusiones, concediendo la palabra á los socios que la pidan.

Si alguna discusión se prolongase en términos excesivos, la Presidencia podrá dar por suficientemente discutido el asunto, ordenando que se proceda á votación, ó á lo que hubiere lugar.

La Presidencia, como encargada de dirigir la Junta General, resolverá cuantas dudas é incidentes surgieran en la misma.

ART. 22. La Junta General extraordinaria se convocará igualmente con tres días de antelación y no podrá tratarse en ella de otros asuntos que los que hayan motivado su celebración y se hayan expresado en la Circular para su convocatoria.

ART. 23. La elección de la Junta Directiva se hará por votación nominal y secreta. Las demás votaciones serán por aclamación, á menos que la décima parte de los socios pida que sea nominal, ó que la clase del asunto aconseje que sea secreta.

Los acuerdos que se tomen en éstas serán siempre por mayoría absoluta de votos.

En el caso de disolución, dicha mayoría tendrá que equivaler á las dos terceras partes del número de los asociados.

CAPÍTULO QUINTO.

DE LAS EDICIONES DE LA ASOCIACIÓN

ART. 24. Es facultad de la Junta Directiva todo lo concerniente á la publicación de las obras á que se refiere el art. 1.º, dedicando á este objeto una cantidad mensual, cuya cuantía responderá al estado económico de la Asociación, no limitándose fecha determinada para la impresión de los poemas y Guías temáticas, pues el número de obras que aparezca anualmente dependerá de la cantidad disponible para ello, no teniendo los socios otro derecho que el de ser enterados por la Junta Directiva del estado de la Caja y fondo de reserva destinado á este objeto.

ART. 25. Las traducciones de los poemas de Wagner que hayan de ser editados por la Asociación, se aprobarán por concurso público y las condiciones de éste se fijarán oportunamente.

Podrá adaptarse en cada poema más de una versión, si el Jurado calificador así lo estima conveniente.

ART. 26. Estas traducciones deberán ser directas del poema alemán, en verso ó prosa rítmica, perfectamente adaptada al canto.

A las traducciones de aquellos dramas que

por su estructura musical así permita verificarlo, se aplicará, por persona debidamente autorizada, la Guía temática, para más claro estudio de la obra musical.

ART. 27. Todos los socios recibirán gratuitamente un ejemplar de los poemas ó Guías temáticas que á expensas de la Asociación se publiquen, y de las que se mencionan en el artículo anterior.

A fin de alcanzar mayores beneficios para la Asociación, estas obras serán vendidas al público en España á precios que indemnicen los gastos de su tirada.

ART. 28. Por su elevado coste, la Asociación no intentará editar nunca partituras de canto y piano, y menos de orquesta, de las obras escénicas de Wagner. No obstante, la Directiva podrá gestionar con las casas editoriales que, á juicio suyo, mejores proposiciones le hagan, una tirada especial de las primeras mediante un número de ejemplares que se estipule, y á las que se podrá adaptar la versión castellana que la Directiva estime oportuno, sin perjuicio de conservar en ellas el texto alemán.

Los asociados, en este caso, podrán obtener dichas partituras á su precio de coste.

ART. 29. La publicación de la Revista mensual, á que se refiere el art. 1.º, se llevará á cabo

con los fondos de la Asociación, pudiendo colaborar en ella los socios cuyos trabajos merezcan ser conocidos, en forma gratuita ó por colaboración pagada, la que se hará extensible á literatos competentes en cuestiones de arte Wagneriano, para mayor valor literario de la misma.

La Dirección de esta Revista estará formada por un Consejo de Redacción, designado por la Junta Directiva y bajo la dirección que ésta determine, compuesto por 40 asociados que se ocuparán de todo lo relativo á la formación y desarrollo de la citada publicación.

ART. 30. Esta Revista se obtendrá por suscripción y su precio lo estipulará el citado Consejo, marcando para los socios aproximadamente el de coste y para el público el que crea oportuno, con arreglo á la importancia de la publicación citada.

No hará su aparición dicha Revista hasta que lo permita el fondo de reserva destinado para este objeto.

CAPÍTULO SEXTO

DE LAS ÓPERAS Y CONCIERTOS

ART. 31. Las representaciones de las obras escénicas de Wagner, así como los grandes conciertos, serán organizados por la Junta Directi-

va, la que, tan pronto estime que el fondo de reserva que mensualmente se dedique á este objeto, es suficiente para celebrar uno ó más de estos espectáculos, los organizará con los más valiosos elementos de que disponga, unas veces bajo la dirección de eminentes maestros españoles y otras bajo la de directores extranjeros notables y que mejor interpreten la música de Wagner. Dichas audiciones serán de pago para el público en general y los precios de las localidades los fijará la Directiva con arreglo á la importancia del espectáculo.

ART. 32. La Directiva tendrá la facultad, en los casos que lo crea absolutamente necesario, de hacer pagar sus localidades á los socios *de número* por la asistencia á aquellas óperas ó conciertos que por su excesivo coste no puedan verificarse con los fondos de la Asociación, teniendo que recurrir á este medio como única forma de poder celebrarlos.

Naturalmente, en estos casos, el asociado no solamente tendrá preferencia al adquirir las localidades que mejor le convengan, las cuales tendrá á su disposición hasta un plazo prudencial, sino que obtendrá éstas con un descuento considerable, que habrá de fijarlo la Directiva al anunciar los precios generales.

CAPÍTULO SÉPTIMO

DEL FUNCIONAMIENTO DE LA ASOCIACIÓN

ART. 33. La «Asociación Wagneriana» desde su fundación, instalará en un local adecuado, como previene el art. 1.º, la Biblioteca musical y literaria de la misma, redacción de la Revista mensual y Secretaría general. En este local, que tendrá solamente la capacidad necesaria para los fines citados, no se celebrarán nunca Conferencias, veladas musicales, ni acto alguno para el que sea preciso la previa citación á los socios. No siendo el ánimo de los mismos el crear un Casino Wagneriano, ni permitiendo las cuotas mensuales hacer frente á este gasto ajeno á los fines de la Asociación, se limitará el local que la misma instale á llenar las condiciones establecidas en el primer párrafo de este artículo.

ART. 34. La Biblioteca literario-musical de que se hace mención en el artículo anterior, la formará el Bibliotecario, para lo que la Directiva pondrá á su disposición una cantidad mensual, cuya cuantía lo determinará el fondo de reserva que para este objeto se forme, y que habrá de ir disminuyendo su cifra á medida que vaya nutriéndose de volúmenes. Estos no po-

drán ser retirados bajo ningún concepto del local de la Asociación.

Las indicaciones hechas por los socios sobre adquisición de libros, habrán de dirigirse por escrito al Bibliotecario y serán perfectamente atendidas si á juicio suyo así lo merecen.

ART. 35. Como se hace mención en el artículo 1.º, á partir del verano de 1912, si el fondo de reserva que para este objeto se forme lo permite, la Asociación enviará anualmente á Bayreuth uno ó más de sus individuos, designados por sorteo.

Para evitar que la suerte pudiera favorecer á aquellos que por sus ocupaciones ú otros motivos no pudieran verificar este viaje, con la debida anticipación se anunciará dicho sorteo, para el que habrán de inscribirse únicamente aquellos asociados que estén dispuestos á llevar á cabo la excursión artística en la fecha y forma que la Junta Directiva lo determine.

La Asociación pagará á los mismos el viaje de ida y vuelta en 1.ª clase y los billetes para presenciar las representaciones que aquel año se efectúen en Bayreuth, naturalmente de una serie.

Los demás gastos serán por cuenta del interesado.

Así mismo, quedarán excluidos de los sor-

teos sucesivos aquellos socios que en años anteriores hicieren este viaje por cuenta de la Asociación.

CAPÍTULO OCTAVO

DE LA DISOLUCIÓN DE LA ASOCIACIÓN

ART. 36. Solo podrá ser disuelta esta Asociación si la Junta General convocada á este solo efecto lo acuerda por mayoría de votos igual, por lo menos, á las dos terceras partes de los asociados existentes en aquella fecha.

ART. 37. Llegado el caso de disolución de la Asociación, se nombrará en la Junta General en que se acuerde, una Comisión liquidadora. Esta, después de formar un Inventario de todo lo que pertenezca á la Asociación, aplicará su valor al pago de las cuentas pendientes y créditos que contra la misma consten en los libros de Caja. De toda su Biblioteca, así como de las existencias de libros editados á expensas de la Asociación, se hará donación á la Biblioteca Nacional. Las existencias en metálico, si las hubiere, se destinarán á la construcción de un monumento que perpetúe la memoria de Ricardo Wagner.

CAPÍTULO NOVENO

DISPOSICIONES GENERALES

ART. 38. Estos Estatutos podrán ser reformados cuando la conveniencia de la Asociación así lo reclame.

La propuesta de reforma podrá presentarla la Junta Directiva ó bien un número de socios que no baje de la décima parte.

Esta propuesta, que habrá de discutirse en Junta General convocada á este solo objeto, deberá presentarse en Secretaría para que sea estudiada por la Directiva, la que, transcurridos los ocho días de su entrega, convocará á la citada Junta, expresando en la Convocatoria la modificación que se desee obtener.

ART. 39. En todos los casos no previstos en estos Estatutos, la Junta Directiva queda facultada para llevar á cabo lo que considere conveniente á los intereses de la Asociación, estando únicamente obligada á dar cuenta de ello en la Junta General inmediata.

Presentado en este Gobierno de Provincia.
Madrid 19 de Abril de 1911. - El Gobernador, P. D., A.
Cembrano.



BIBLIOTECA Y SECRETARÍA DE LA ASOCIACIÓN
PLAZA DE LAS CORTES, 4, BAJO
MADRID

DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WAGNERIANA

HIJO DE GAISSE, PRECIADOS, 17



ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE MADRID

AÑO I.—1911-1912

CUENTAS Y ESTADOS



CONTABILIDAD CERRADA

EN

31 DE MAYO DE 1912

Secretaría: Plaza de las Cortes, 4.

12462

R. 200841

— 3 —

ESTADO NÚM. 1.

BALANCE DE SITUACIÓN

1.º año.

Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.

ACTIVO

Por cuotas de Socios.....	Ptas. 45.858 »
Por los Festivales del Orfeón Catalán.....	» 60.319,25
Por donativos.....	» 830 »
Por venta de grabados.....	» 170 »
<hr/>	
TOTAL PESETAS	107.177,25

V.º B.º

El Presidente,
EL DUQUE DE ALBA.

El Tesorero,
P. RAFAEL RAMOS.

RESUMEN DE CAJA

1.er año. Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.

INGRESOS

Caja: Por lo ingresado en ella (1) TOTAL PESETAS. 107.177,25

GASTOS

Mobiliario.	Ptas.	1.762,25
Fianzas	»	250 »
Biblioteca	»	1.147,95
Espectáculos (2).....	»	79.964,38
Gastos generales (3).....	»	10.948,69
	Ptas.	94.073,27
Caja: Existencia.....	»	13.103,98

TOTAL PESETAS 107.177,25

V.º B.º

El Presidente,
EL DUQUE DE ALBA.

El Tesorero,
P. RAFAEL RAMOS.

- (1) Véase el estado núm. 1.
(2) Detalle en el estado núm. 4.
(3) Idem en el estado núm. 3.

DETALLE DE LOS GASTOS GENERALES

1.er año. Desde 1.º de Abril de 1911 á 31 de Mayo de 1912.

Personal...	Ptas.	2.632 »
Alquileres.....	»	3.250 »
Luz y calefacción..	»	255,96
Premio de cobranza.....	»	1.743,42
Impresos.....	»	1.343,60
Gastos de oficina y Secretaría.....	»	431,80
Impuesto de inquilinato.....	»	158,75
Reparto de circulares	»	102,30
Gastos del conserje y limpieza	»	197,60
Correo.....	»	57,15
Varios.....	»	776,11

TOTAL PESETAS 10.948,69

V.º B.º

El Presidente,
EL DUQUE DE ALBA.

El Tesorero,
P. RAFAEL RAMOS.